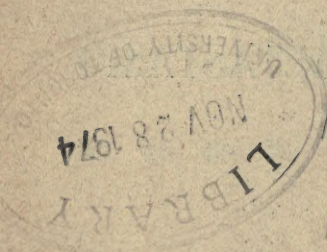
PAOLO ARCARI

L'ARTE POETICA DI PIETRO METASTASIO

SAGGIO CRITICO

LIBRERIA EDITRICE NAZIONALE

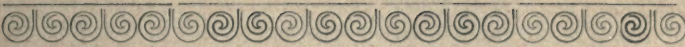
MILANO

VIA DURINI, 34

A Claudio Prada,
degli amici milanesi
il primo
Paolo Arcari
2-XII-1902.

Alla Memoria benedetta di mio Padre

Dello stesso :

Pietro Cossa e il suo teatro - Milano - Artigianelli - 1899 - *(esaurito)*.

Il Senza dogma di Enrico Sienkiewicz - Studio critico - Milano - Artigianelli - 1900 - *(esaurito)*.

Il concetto cristiano del progresso - conferenza - Parma - Buffetti - 1900.

Un' ombra Dantesca (Manfredi) - Milano - Palma 1901.

Giovan Battista Niccolini e la sua opera drammatica - Milano - Palma 1902.

Parole di Giovinezza - Conferenze e discorsi - (1898 - 1902) - Volumi due - Milano - Bacchini - 1902.

A Michele Scherillo

Benamato professore,

L'*Estratto* che dell'Arte poetica di Aristotile Pietro Metastasio diligentemente preparò, può essere oggetto di due studii diversi. Dovrebbero consistere: il primo nel confrontare minutamente l'*Estratto* colle più sicure edizioni della *Poetica* aristotelica, vedendo capitolo per capitolo, paragrafo per paragrafo, se il Metastasio abbia bene interpretato lo stagirita, ricercando quanto si sia giovato dei traduttori e commentatori precedenti, quanto discostato, osservando infine se e come la versione e la spiegazione sua abbiano influito sulle posteriori; il secondo nel porre a raffronto l'opinione manifestata dal Metastasio intorno alle leggi dell'arte drammatica colle idee espresse in proposito da alcuni dei principali letterati a lui anteriori o contemporanei, colla pratica fattane il più sovente nel teatro lirico e tragico e coi melodrammi stessi del poeta cesareo, sicchè — come è naturale avvenga — l'autore dia e riceva insieme luce dal trattatista.

Per una ricerca storica — il primo degli studii indicati — troppe cose mi mancano, prima ed ultima delle quali, per fino l'audacia di tentarla; per l'esame critico — pur opera, nel disegno sopra tracciato, non agevole — parmi invece possa essere concessa la modesta offerta d'un contributo a chi vorrà, con ben altra valentìa, occuparsene di poi.

Non mi sembra necessario nè conveniente che tale esame si distenda a considerare nell'ordine loro tutti i 26 capitoli dell'*Estratto;* nella *Poetica* d'Aristotile infatti hannovi numerosi paragrafi che studiano l'epopea o si soffermano su periodi storici dell'arte drammatica; diverse considerazioni caduche e ristrette per l'esiguo numero degli esempii sui quali lo stagirita doveva ragionare; ed infine brani illustranti principii intuitivi come quelli intorno all'elocuzione (1), o alle differenze fra l'epopea e la tragedia (2).

Su tutti questi argomenti il Metastasio o sorvola o, quando pure vi si soffermi, nulla dice d'originale e di nuovo, ripetendo le osservazioni di autori e trattatisti precedenti tutti concordi, su certi principii elementari, nel predicarli bene e nel praticarli male.

S'aggiunga che, e nella *Poetica* e molto più nell'*Estratto* i principii non sono esposti secondo la gerarchia della loro importanza dottrinale e che in ispecie il poeta cesareo non avvertì forse, e certo non diede un aspetto organico all'edifizio delle premesse e delle conseguenze. Quindi dovendo, per non far opera oziosa, tralasciare quei punti nei quali il Metastasio o perchè l'argomento esuli dal campo drammatico, o perchè non includa elemento artistico, o perchè riguardi un principio intuitivo non esprime idee proprie, non dà al commento dello stagirita impronta personale, e dovendo insieme far risaltare nei loro rapporti di generazione o di dipendenza i suoi precetti, credo torni opportuno esaminare addirittura — coi confronti sovraesposti — l'Estratto del Nostro:

1.° nel legame teoretico delle dottrine, curando di ricostruire dalle sparse affermazioni il sistema;

2.° nelle questioni più importanti e più note dell'arte tragica.

Di queste il Metastasio non tralascia alcuna: poeta tra-

---

(1) Capitolo 22.
(2) Capitolo 24.

gico egli esamina tutti i punti, discute tutte le leggi che riguardano la tragedia (1), autore di melodrammi, egli si

---

(3) Ma, parmi sentir chiedere da alcuno, il Metastasio non scrisse tragedie, sibbene melodrammi; ora che poteva importare a lui, che può importare a noi, per apprezzare l'opera sua, il sapere la validità delle leggi tragiche? Per comprendere il Metastasio, bisogna mettersi nel suo punto di vista; egli si considerava poeta tragico; ed amava meglio, dirò col De Sanctis, essere a pari del Corneille e del Racine che esser unico nel suo genere. Per lui chi scrivesse melodrammi non faceva che continuare nella sua integrità l'opera di Sofocle, di Eschilo, di Euripide. E dell'aver il Metastasio scritto tragedie, moltissimi erano persuasi, non solo l'apologista Ranieri de' Calsabigi per cui i melodrammi del nostro erano vere, preziose tragedie, ma anche il Voltaire, ma anche il Baretti per il quale erano tragedie *quasi perfette*, e non parliamo dei biografi. Le voci in contrario furono poche: il Bertola nelle sue *Osservazioni*, il Fabroni nel suo *Elogio* esprimono il desiderio che il Metastasio avesse scritto qualche perfetta tragedia; più tardi il Bazzarini si irritava contro quanti avevano chiamato *poeta tragico* il Metastasio « le cui opere tradotte in prosa perderebbero tutto ». Ma per compenso l'opinione de' contemporanei continuò in molti dei posteri: Francesco Benedetti affermava nella prefazione al *Telegono* « impareggiabile il Metastasio in ciò che il melodramma ha comune colla tragedia »; e l'*Artaserse* e il *Demofoonte* chiamava quasi *vere tragedie*, e in un teatro nazionale di cui proponeva la fondazione, voleva si recitassero soltanto le opere dell'Alfieri, del Maffei, del Goldoni e del Metastasio « che anche alla recita è divino ». (Fine del discorso: *Sulla necessità di un teatro nazionale*, 478, 484, II volume: *Opere di Francesco Benedetti*, Firenze, Le Monnier, 1858). E lo Schlegel osservava che difatto noi prendiamo a leggere i componimenti del Metastasio come se fossero tragedie e a questa stregua le giudichiamo; ultimamente poi il Landau lo accostava nel contenuto drammatico al Corneille e al Racine. Del resto a considerare le composizioni del Metastasio come tragedie, non in tutto e non prima di tutto governate dalle leggi di un'altra arte, la musica, gioverà rammentare come allora da tutti si affermasse nel melodramma ogni cosa dover uniformarsi alla poesia, e l'Algarotti volesse il compositore dipendente dal poeta come il Lulli dal Quinault, come il Vinci dal Metastasio. E se stimavasi la poesia più adatta alla musica fosse la più bella poesia, si affermava anche la musica più adatta alle parole, essere la più bella mu-

diffonde naturalmente anche su quelle parti della *Poetica* che gli sembrano accennare alla unione della poesia colla musica, comechè la teorica e la polemica del melodramma, siano più vaste della teorica e della polemica della tragedia comprendendo tutti gli argomenti di questa ed altri ancora aggiungendone.

Ecco ora l'elenco delle questioni che, parendomi le principali, ho studiate: la prima è il fondamento teorico tanto della tragedia, quanto dell'opera in musica: suo titolo: *Del verisimile artistico in genere e del teatrale in ispecie*; due altre appartengono soltanto al melodramma e sono: *L'antica tragedia era cantata?* e *L'Aria*; seguono dieci altre questioni comuni al teatro lirico ed al drammatico: *L'unità d'azione; L'unità di tempo; L'unità di luogo; La questione morale; Il carattere del protagonista; Il lieto ed il tristo fine; Il Costume; La sentenza; Il Comico; Il Coro.*

Altre questioni cui il Metastasio rivolse la sua attenzione non sono certo prive d'importanza; rammenterò, exempli-causa, il *numero degli atti*, *lo sciolto e la rima*, *l'agnizione*.

Non le ho comprese nell'elenco per non aggravare maggiormente il mio programma di promesse che non posso mantenere; infatti in queste dissertazione, per non presentare al lettore opera di mole soverchia, per offrire alcune pagine meno incompiute, seguendo autorevole e benevolo consiglio, mi sono limitato all'esposizione sistematica delle dottrine letterarie metastasiane, delineando, parcamente, nel testo e nelle note, i caratteri generali dell'*Estratto*, la prepa-

---

sica. Nei melodrammi la musica era una cosa accessoria sebbene indispensabilmente accessoria. (Landau, *Die presse*, 12 aprile 1882): essa doveva, secondo il detto di Platone, riordinare gli affetti e l'Algarotti le fissava il compito così: « dispor l'animo a ricevere « le impressioni dei versi, muovere così generalmente quegli af- « fetti che abbiano analogia colle idee particolari, che hanno da « essere eccitate dal poeta: dare in una parola al linguaggio « delle muse maggior vigore e maggior energia ».

razione e gli effetti di ogni singolo principio ed a studiare col sussidio dell'*Estratto* stesso, l'*Aria*, indi *la pratica* — non la teoria — *delle tre unità*, lasciando che attendano alquanto ancora di venire alla luce gli altri capitoli dei quali pure — ad usare una frase del poeta — aveva pronta tutta la *selva*.

Comprendo, — diletto Maestro, — quanto esiguo e meschino sia questo volume in confronto al disegno largo della soverchia larghezza giovanile; ma, e confido che, avendo spesso io procurato nelle note d'accennare la genesi e la linea delle questioni ommesse possa il lettore intuire l'opera tracciata, così come talora dalle fondamenta si giudica se ispiri la casa qualche fiducia di solidità, e spero d'altra parte ch'Ella in sì meschina offerta accoglierà, benevolo, la testimonianza d'un devoto affetto.

Paolo Arcari.

I.°

L'EDIFICIO PRECETTISTICO

CARATTERI GENERALI dell'ESTRATTO

Il primo agosto 1716 Pietro Metastasio diciottenne premetteva ad un suo volume di poesie (1) una lettera alla duchessa Aurelia d'Este Gambacorta, dedicatoria intesa non soltanto ad esprimere sentimenti d'omaggio e di devozione, ma a difendere la tragedia *Il Giustino* — che in quel libro seguiva le liriche — da alcuni appunti di teorica drammatica, ed a sostenere, coll'esempio degli antichi, il diritto del poeta d'usare le mutazioni delle scene e di dare lieto fine alla favola tragica (2).

Era in questa lettera audace ribellione ai precetti imposti dalla tradizione alla pratica teatrale e v'era insieme il convincimento che un sagace esame delle opere degli antichi maestri, delle teorie di Aristotele e di Orazio potesse valere a distruggere quanto in quei precetti fosse di vieto e di soverchio, a ridurli nelle loro giuste proporzioni.

Da tale ribellione e da tale convincimento nasce

---

(1) Napoli, Muzio.

(2) Raccolta di lettere metastasiane fatta dal Carducci, pagine 10-12.

nel M. il proposito di esaminare i tragici greci, l'epistola oraziana ai Pisoni, e la *Poetica* d'Aristotele; nasce cioè il disegno delle *Osservazioni sul teatro greco*, della versione e del commento all'*Ars poetica*, dell'*Estratto della Poetica*, d'Aristotele, *Estratto* cui le altre due opere servono di sussidio e di complemento.

A questo lavoro il poeta attese con grande pazienza e con vivo amore per ben tredici lustri, per tutti gli anni della virilità e per quelli della lunga e operosa vecchiaia.

Nel 1732 il disegno è concepito per intiero, ma l'opera non è scritta ancora: « Il mio disegno è scrivere un trattato sopra il dramma italiano per il quale progetto ho già in pronto tutta la selva » (1). Dopo un anno non siamo avanti d'un passo: nella lettera al Bettinelli di Venezia del 28 febbraio 1733: « il trattato di cui le feci parola è ancora allo stato medesimo » (2).

Passano due anni, e all'amico Mattia Damiani di Volterra, il 26 febbraio 1735 egli dice: « per lo trattato da me ideato sopra il dramma italiano ho raccolto la maggior parte — è la medesima frase che torna — della selva necessaria, ma non ho per ora, nè so prevedere quando io sia per aver agio di distenderla ».

Pure l'amore per siffatto lavoro è in lui vivissimo,

---

(1) Carducci, *Lettera 43*, 14 giugno, 1732.
(2) Raccòlta Carducci, 57.

tanto che, contraddicendo la consueta modestia, quasi si abbandona a dire che esso gli par necessario; nell'istessa lettera infatti continua: « Desidero molto di averlo (l'agio di stendere il trattato); perchè mi pare che si sia finora sempre scorso il segno nel pronunciare il giudizio su questa materia » (1).

Quattro anni dopo l'entusiasmo del poeta è diminuito: all'abate Elio Mastraca di Venezia, che lo sollecita per « il famoso *Estratto* », risponde il 17 gennaio 1739:

« ..... Vi ringrazio del consiglio che mi date, di mettermi ora in quattro colpi a sformare un trattato sul dramma ed un esame delle mie fanfaluche. Una bagatella! Credete voi ch'io abbia la vostra facondia? Non mi conoscete per l'arciconsolo dei cacadubbi? (2)

Nei dieci anni fra il '39 e il '49, l'*Estratto* fu disteso e con esso la versione dell'epistola Oraziana. Egli ne dà, briosamente, l'annunzio: « L'arte poetica del nostro Flacco è già quasi rivestita. Grazie al Cielo che non è vera la metempsicosi! S'ei fosse in corpo di qualche uccel di rapina verrebbe senza fallo a beccarmi gli occhi » (3).

Per la *Poetica* d'Aristotele le cose non vanno così bene, « grazie all'acuca vanità dei commentatori »: lo scrive il 16 settembre 1747 al conte Francesco Algarotti a Berlino: « Ci siamo ad un tratto arre-

(1) Raccolta Carducci, pag. 100.
(2) Raccolta Carducci, pag. 129.
(3) Raccolta Carducci, pag. 175.

stati, disperando; ciononstante io mi sento ancora inclinato a tentare di bel nuovo ii guado forse nel prossimo inverno ». E lo tentò infatti.

Nelle lettere del — 10 maggio — 5 luglio — 23 ottobre 1749 — alla principessa di Belmonte, il poeta asserisce infatti che la sua *Poetica* è terminata, nell'ultima delle citate aggiungendo che la riprenderà fra mano al suo ritorno dalla campagna in Vienna per vedere « se l'ho lasciata in stato da mostrarsi, o se ha bisogno di nuove carezze ».

Pronta ad uscire pare la *Poetica* non fosse. Ma qualche cosa, ad ogni modo, ne apparve al pubblico colla paternità di Ranieri de Calsabigi nella *Dissertazione* che questo letterato premise alla edizione parigina delle opere metastasiane del 1755; tutte le idee intorno all'unità del luogo e sul coro furono infatti espresse dal Nostro in quelle pagine (1).

---

(1) La *Dissertazione* del Calsabigi fu lodatissima: alcuno scriveva: « Ranieri de' Calsabigi coll'analisi dei drammi del M., ha formato una quasi compiuta *Arte poetica* »; pubblicandola nel tomo 8.⁰ delle opere del M., l'editore nizzardo annotava « questa dissertazione fa più onore al signor Calsabigi che tutte le sue poesie; c'è dottrina, c'è critica, ci son delle viste superiori ». Saverio Mattei, nell'*Elogio* d'Jomello, pag. 113, diceva « che quella prosa del Calsabigi era contro la sua poesia ». Il Calsabigi delle penne metastasiane si fece bello anche nella sua lettera al Campbell sopra i nuovi commenti alle poesie d'Orazio del signor A. G. (pubblicati dalla *Gazzetta letteraria d'Europa*, 1764, tomo 5.⁰), « commenti imperdonabili e insoffribili anche in una gazzetta » e fra i quali i pochissimi assennati erano tolti — egli diceva — dalla sua *Dissertazione*. Adopero e cito l'edizione livornese 1787 delle opere del Calsabigi; in essa la dissertazione è contenuta nel secondo volume dopo le poesie (pag. 149-280).

Il M. aveva comunicato volentieri il risultato de' suoi studii e delle sue indagini al giovane e fervido ammiratore, pregandolo solo — nella lettera del 15 ottobre 1754 — di non fare il suo nome, anche per non diminuire il valore delle argomentazioni: « I miei pareri sull'unità del luogo e sul coro avranno molta maggior forza come vostri che come miei, essendo io parte principale, onde, con pace della vostra delicatezza di coscienza, guardatevi dal citarmi » (1).

Per diversi anni nè Aristotile nè la *Poetica* nelle lettere son più nominate: solo una volta al *Farinello adorabile* comunica le sue paure: « Penso alla *Poetica*, ma la mia testa, altre volte sì compiacente, è divenuta una bella capricciosa.... » (2). Nel 1766, scrivendo al Cav. di Chastellur di Parigi, invoca ancora « un po' di tempo per mettere in ordine la *Poetica* d'Aristotele » (3). Nel 1773 all'11 di marzo, il M. si congratula con Saverio Mattei, perchè « in un *Estratto* della *Poetica* di Aristotile da me ultimamente disteso » si è incontrato in molte conclusioni coll'amico napoletano.

Alla buon'ora! Dunque l'opera è finita; ma sarà

---

(1) Questa comunicazione fatta dal M. al Calsabigi, è accennata anche da G. Tirinelli, *Scuola romana, Metastasio e le 3 unità*, giugno-ottobre 1884.

(2) Raccolta Carducci, pag. 328.

(3) La lettera al signor cav. di Chastellur è riferita — insieme a moltissime altre assai interessanti che non si trovano nella *Raccolta* del Carducci nè in quella del Traversi — nell'edizione completa delle opere di M. volume unico, Trieste, Sezione letteraria artistica del Loid austriaco, 1857.

pubblicata? Pochi mesi dopo, il 16 agosto 1773, il poeta al Sig. Mattia Damiani di Volterra, assicura di no. « L'*Estratto* della *Poetica* d'Aristotile e la lettera ai Pisoni di Orazio per impiegare non reprensibilmente l'ozio mio, ma non le ho scrivendo destinate alla pubblica luce » (1).

Nel 1776 discorrendone con Don Antonio Eximeno di Roma pronuncia la sentenza che non saranno pubblicati giammai: « Questi due — accenna anche a quello d'Orazio — da gran tempo terminati lavori, a dispetto delle sollecitazioni degli amici, dormono tuttavia tranquillamente nel mio scrigno, e così vi dormiranno, non potendo in conto alcuno dispormi all'ardita soluzione di pubblicarli ».

Ma gli vien — come si suol dire — forzata la mano; lo confessa, con dispiacere, il 30 luglio 1778, a Don Domenico Diodati di Napoli, e lo conferma il 13 luglio 1780 a Ippolito Pindemonte. « Sopraffatto dalla debolezza paterna di vedere signorilmente abbigliati i miei figliuoli, mi sono lasciato sedurre dalle istanze del parzial editore a sottoporlo (l'Estratto) al giudizio del pubblico ». La magnifica edizione di Parigi era curata dal dotto e diligente abate Pezzana; egli era stato il seduttore per cui l'*Estratto* è la versione commentata della *Poetica* d'Orazio dal silenzio dello scrigno erano passati ad affrontare il

---

(1) Erano per lui « opere non buone ad altro che a divertire noi pedanti ». Raccolta Traversi, pag. 37-60.

rumore delle battaglie dei trattatisti (1). Il M. non poteva darsi pace che il dilettissimo figliuol suo lo avesse abbandonato; scrivendo all'abate Pezzana conchiudeva: « Quella che raccomando più d'ogni altra cosa alla vostra gratitudine, amicizia ed intelligenza, è la cura e l'esatezza nella stampa dell'*Estratto* della *Poetica* d'Aristotile ». La lettera è del 10 novembre 1781; il 12 aprile 1782 il M. moriva.

L'*Estratto* è il suo testamento artistico.

*
* *

Modestamente l'opera del M. si intitolava così: *Estratto dell'arte poetica di Aristotile e considerazioni sulla medesima.*

E facilissimo comprendere che le osservazioni, relegate nella seconda parte del titolo, sono la cosa principale dell'opera e che meritano di essere riguardate come tali da chi prenda a esaminarla. Il M. non voleva certo offrire una traduzione di Aristotile, ma una nuova ed ampia discussione delle regole che da Aristotile s'erano inferite.

Per un lato egli continuava così una tradizione fatale al teatro italiano come forse a quello francese: lo scrupolo classico. Quale era stata infatti la nostra

---

(1) Le *Osservazioni sul teatro greco* furono pubblicate soltanto dopo la morte del poeta. Nella presente *Dissertazione* esamino, naturalmente, soltanto l'Estratto servendomi taluna volta delle due opere la *Versione dell'epistola oraziana* e le citate *Osservazioni* che sono sussidii necessarii per interpretare il M. critico.

costante preoccupazione nella pratica dell'arte drammatica? Risponderò colle parole di Michele Scherillo: « Mentre una gente nuova, senza scrupoli e senza doveri, ci guadagnava la mano, noi con gli scrupoli ed i doveri di una nobile razza ci attaccammo al passato e nella poesia drammatica ci persuademmo che s'avessero a prendere a modello le commedie (e le tragedie) degli antichi, anzichè la natura e la vita che ci si agitava d'intorno ».

Solo la Spagna fu immune dal contagio di questa soverchia adorazione degli antichi, restando campo chiuso d'arte e di vita propria: i letterati conoscevano sì il teatro greco e i vecchi precetti (Michele Cervantes nel 1569 li aveva anche raccomandati) ma era venerazione superficiale e tutto teoretica; quanto alla pratica commediografi e drammaturghi potevan ripetere i versi scritti nel 1609 da Carpio Lope de Vega:

> cuando ho da escribir una comedia
> encierro los preceptos con seis llaves.

Invece tutti i letterati italiani e francesi, il Trissino, il Tasso, il Giraldi, lo Speroni, il Martelli come il Corneille e il Racine e molti degli scrittori inglesi dopo Beniamino Johnson (1598) — che rappresenta la riazione erudita alla felice libertà sakesperiana — tutti insomma avevano sentito il bisogno, anzi, ripeterò la parola — perchè par proprio si tratti d'un affare di coscienza — lo scrupolo di conciliare l'opera propria coi maestri dell'arte greca.

Così fu — nota il Voltaire — che: « La moderna

Europa ci ha dato intorno a questo teatro (quello greco) più commentarii che non hanno fatto opere drammatiche Euripide, Sofocle, Eschilo, Menandro, Aristofane ».

Il M. si mise egli nel numero di questi scrupolosi col dedicare tanti anni della sua vita alla *Poetica* di Aristotile, o fece qualche cosa di più? Non è da pensare che il miglior modo per sospingere a quei dì l'arte verso nuove mete, fosse non curarsi delle discussioni retoriche del passato e cercare invece nella natura nuove forme, nuove ispirazioni di bellezza.

Se il M. continuava la tradizione, col fatto materiale di accingersi allo studio di Aristotile, erano nuovi invece lo spirito e gli intenti del lavoro suo.

Oggetto dell'*Estratto* era — lo dice la prefazione —: « accennare quai savii e delicati riguardi esiga or da noi l'uso di questi, forse, quando furono dettati, utilissimi precetti, mercè l' enorme, visibilissimo cambiamento de' nostri, in così lungo tratto di tempo, dagli antichi costumi;

palesare quali regole e quali pratiche teatrali siano state dai moderni legislatori ai drammatici greci, e ad Aristotile stesso gratuitamente attribuite;

e concludere che (trattandosi di dogmi poetici) non può essere conteso a veruno il citar, quando bisogni, qualunque più venerata umana autorità al supremo tribunale della regione » (1).

---

(1) Edizione di Antonio Zatta, Venezia 1783, tomo 16.° delle opere, pag. 6-7.

Quante audacie in poche parole! Quale alito di ribellione in questo programma del poeta cesareo! Come potè il suo spirito concepire propositi così arditi? Forse lo studio fatto in gioventù delle dottrine di Renato Descartes gli apprese a non accogliere le dottrine e le teorie degli altri, ma a ricostruirle, con novello lavorio, nel proprio pensiero, forse la consuetudine dolce con Giambattista Vico e le stesse convinzioni del filosofo — or illustrate dal Croce — su questo argomento, gli disposero l'ingegno a tanta libertà di pensare. Forse queste e forse altre erano le ragioni; ma certo in molti scrittori anteriori — qualunque fosse poi la loro opinione su di un dato precetto — egli aveva potuto trovare l'intuizione che il soverchio rispetto alle regole impediva il progresso dell'arte, faceva deprezzare le opere nuove in confronto delle antiche, un senso insomma d'oppressione innanzi alle pretese dei grettissimi commentatori di Aristotele.

Nel cinquecento son ben numerosi gli accenni ad un libero giudizio di Aristotile e delle leggi imposte in suo nome: Agostino Ricci, nel 1529 nel prologo della sua commedia in prosa *I tre tiranni*, sostiene che, mutati i tempi ed i costumi, il dramma moderno vuole altre leggi di quello antico. Che queste ed altre frasi consimili siano soltanto *des aveux d'inèxpèrience et non des declarations d' indèpendance?* » (1).

(1) A. Chassang, *Des essais dramatiques imités des anciens du XIV et du XV siècle.*

No: sono il sintomo dello stato d'animo diffuso: nel 1551 anche il Muzio nella sua *Poetica* fa qualche concessione in senso liberale; tre anni dopo il Giraldi (1) osava avvertire: « non debbono gli autori, che sono giudiziosi ed atti a comporre, così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto, che non si ardiscan porre un piè fuori dell'altrui orme; che oltre che ciò sarebbe male usare i doni ch'avesse lor dato madre natura, avverrebbe anco che la poesia mai non si uscirebbe da quei termini, i quali le havesse posto uno scrittore, nè più oltre moverebbe il piè di quello che l'havessero fatto camminare quei primi padri ». È più oltre — non respingendo le leggi che da Aristotile si inferivano per la tragedia — non vuole che si estenda dovunque l'autorità dello Stagirita: « Io mi sono molte volte riso di alcuni che hanno voluto chiamare gli scrittori dei romanzi sotto le leggi dell'arte dataci da Aristotile e da Orazio, non considerando che nè questi nè quegli conobbe questa lingua nè questa maniera di comporre ».

È una eccezione, che moltissimi facevano aggiungendo — secondo ci afferma il Tasso (2) — che alcune leggi di Aristotile circa le unità valevano per la lingua greca e la latina richiedente grande rac-

(1) *Discorsi* di messer Giambattista Giraldi Cinzio nobile ferrarese, ecc., intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie, in Vinegia appresso Gabriel Giolito Deferrari e fratelli. 1554, pag. 43 e 44.
(2) Torquato Tasso, *Discorsi*, 2.° pag. 16.

coglimento, ma non potevano imporsi a chi dovesse far uso della favella toscana attissima a narrare *accidenti numerosi*, osservazione questa non priva di un elemento di vero. Ed il Tasso — che pure tali ragionamenti combatte — si rivela rispettoso di Aristotile, ma non tanto da rinunciare a qualche critica sua, alla libertà del giudizio.

Verso la fine del secolo gli attacchi alla *Poetica* d'Aristotile si fanno più numerosi e più vivaci: ne dà l'esempio lo stesso fanatico e gretto Castelvetro il quale — pur imponendo in nome di Aristotile i ceppi più duri alla libertà del poeta — trova modo di contraddire lo Stagirita tutti i momenti. Francesco Patrici nella sua *Deca disputata della Poetica* dichiara assolutamente « non bastanti gli insegnamenti di Aristotile a costituire arte scienziale di poetica nè a formare poema alcuno nè a giudicare » (1). Queste parole erano scritte nel 1586: cinque anni dopo Pomponio Torelli nella dedicatoria della sua *Merope* chiama la *Poetica* di Aristotile « un'operetta imperfetta e lacera ». Nel 1596 lo spagnuolo Lopez Pinciano in un volume *Filosofia antigua poetica* che ebbe qualche eco in Italia, affermò: « Sus commentadores (di Aristotile) fueron faltos como lo fue el texto que commentaron ».

Per tutto il seicento il sacrosanto nome di Aristotile è circondato da maggiore reverenza: è il secolo del Boileau — che desiderava diventare auto-

(1) Pag. 212.

revole come lo Stagirita, e che fa della sua *Arte poetica* il codice del buon gusto — di monsieur Hédelin Abbé d'Aubignac e di Andrea Dacier (1), — è insomma il secolo dell'adorazione per ogni cosa vecchia, per ogni costume antico.

Ma agli albori del secolo decimottavo la battaglia contro Aristotile e le catene precettistiche riprende subito vivace, gagliarda, ininterrotta.

Lodovico Antonio Muratori, colla misura d'espressione che gli è consueta, pacatamente ma francamente, asserisce: « Aristotile ed Orazio non pienamente hanno soddisfatto al bisogno degli studiosi, perchè colle opere loro, che pur son d'oro, compiutamente non esposero tutto il bello e tutti i principii dell'arte » (2); e Pier Jacopo Martelli pochi anni dopo ardiva far riconoscere dall'interlocutore di uno dei suoi dialoghi, il quale interlocutore è un risorto

---

(1) Andrea Dacier autore delle *Considerazioni sulla Poetica* (Paris, 1692) è il più acerbo dei critici, per quanto il M. lo abbia chiamato il più esatto, il più compiuto, il più ordinato e il più giudizioso di tutti gli espositori della *Poetica* che gli erano noti; il corifeo di tutto ciò che vi è di più gretto in fatto di critica, di più arcaico, di più aristotelico insomma nel tristo significato della parola, onde a ragione il Cesarotti nel *Saggio sulla lingua* pone in ridicolo « le sue estasi fanatiche per tutti gli antichi e la nausea per tutto ciò che non era greco ». Il Dacier limita l'unità di tempo al solo spazio della rappresentazione e assale rabbiosamente il Corneille (vedi Tirinelli, art. sulla *Scuola romana*, 2.° pag. 290).

(2) *Della perfetta poesia italiana*, spiegata e dimostrata con varie osservazioni da Lodovico Ant. Muratorio, bibliotecario, ecc., tomi 2.° in Modena presso Bartolomeo Soliani, 1706, pag. 4, tomo 1.°

Aristotile, « come i poeti non della vera Poetica Aristotelica, ma di un piccolo abbozzo della medesima si siano fatto un idolo, un gioco ». Ed il poeta rispondendogli in riguardo agli antichi maestri, ancor più arditamente, affermava « io pretendo che il mio esemplare infallibile siano, non già i greci soli, ma la natura, e che siano il mio fondamento non già i soli tuoi scritti, nè quelli dei tuoi commentatori, ma la ragione » (1).

Più vivace di tutti Gian Vincenzo Gravina mette in dubbio il valore della *Poetica* d'Aristotile, sia dal lato della legittimità storica, facendo notare il disordine che vi regna e concludendone « nè senza sua ingiuria si ascrive a sì gran filosofo per intera e perfetta un'opera siffatta », sia da quello morale della sincerità sostenendo aver disciplinato Aristotile i poeti per far offesa a Platone che dalla repubblica sua li escludeva ed aver voluto, per compensarsi della buona stima di lor fatta, vincolarne per sempre la libertà. « Egli — sono le parole testuali — volle poi detrarre stima alla maggior parte delle tragedie, così d'Euripide come dello stesso Sofocle, con eccitare dall'Edipo un'idea, con cui quasi tutte le dissimili escludesse ed a tutti gli uomini togliesse la libertà. Alla quale, perchè l'umana stoltezza re-

---

(1) *Dialogo della tragedia antica e moderna*, Roma 1715, pag. 12 a 18; nel medesimo dialogo, a pag. 49, Aristotile dice: « Se tutti si confermassero alla mia idea della tragedia questa diverrebbe noiosa e non s'avrebbe che l'*Edipo* ».

pugna, perciò tanti nemici abbiamo noi che cerchiamo la poesia in libertà vendicare, quanti ha fautori Aristotile che ogni scienza ha voluto all'autorità sua sottoporre » (1).

Luigi Riccoboni, che nell'*Histoire du théatre italien* aveva sostenuto Aristotile e le regole, nella *reformation du théatre* le abbandona come inutile peso: « J'ai pensé moi même comme les autres pendant un temps et dans la crainte qu'on ne m'accusât de presomption en combattant l'opinion générale, j'ai soutenu les regles tant que j'ai pu, comme on en peut juger surtout par mon examen sur Oedipe, mais en pénétrant plus avant je me suis senti forcé de les abbandoner » e le poche volte che gli capita di dire « comme le veut Aristote », si affretta a soggiungere « ou plutôt la raison, la nature, le bon sens, le vrai » (2).

---

(1) *Trattato della tragedia*, libro uno, Napoli 1715, pag. 24, 51, 111. Di questo trattato varii sono i giudizii; il prof. Julio in una sua monografia afferma che Gian Vincenzo Gravina « senza conoscere Shakespeare divinò il dramma moderno »; Tullo Concari (*Il Settecento*, pag. 280) ce lo presenta come « ligio ai canoni dei retori, specie di Aristotile »; Gino Francesco Gobbi nella dissertazione di laurea: *Gian Vincenzo Gravina e la tragedia dei suoi tempi*, presentata all'Accademia milanese sostiene (p. 117) che il giureconsulto calabrese non abbia aggiunto alla discussione drammatica niente di suo. Fra queste opposte affermazioni c'è una via di mezzo, questa: il Gravina fa della critica d'Aristotile; invece di tradurlo lo commenta, inizia la ribellione generale e per conto suo combatte alcuni punti della teoria aristotelica come quella del protagonista mezzano; è insomma l'annuncio notevole e la preparazione necessaria delle audacie future.

(2) Riccoboni, *Reformation du théatre*, Paris, pag. 122-124.

Un disertore dunque; ma anco i nemici dell'aristotelismo si fanno ogni dì più numerosi: l'accademico Houdard de Lamotte in discorsi briosissimi e paradossali (1), il Claveret, il Durval in Francia, Samuele Johnson — tanto diverso da Beniamino — partigiano intrepido ed amorevole commentatore dello Shakespeare in Inghilterra; in Germania il Lessing (2), in Italia il Baretti (3), il Greppi, il Vallaresco (4), il Goldoni (5), assalivano il Voltaire e il Diderot (6) che rimanevano a difesa degli antichi canoni.

Molti altri nè combattevano nè approvavano Aristotile; non si preoccupavano di ricercare se questi o quello dei suoi commentatori avesse ragione, ma trascuravano le regole per amore di un po' di vita, colla franchezza della gioventù che infrange senza sillogizzare gli ostacoli. Uno di questi ad esempio si domandava: « E chi non preferirebbe la sorte delle

---

(1) Vedi Pietro da Calepio, *Osservazioni sul teatro italiano e francese*, pag. 183.

(2) Parmi che il Morandi (Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire, Lapi, Città di Castello, 1884) abbia troppo insistito sulla esitazione dello Johnson e del Lessing in tali argomenti. V. anche articolo in Raccolta Traversi, pag. 526.

(3) *Discours sur Shakespeare et sur M. Voltaire*, par Joseph Baretti, Londra e Parigi, 1777; capolavoro di brio, opera fondamentale per la determinazione dei limiti della illusione drammatica.

(4) Giovanni Greppi e il Vallaresco si valsero della satira contro le tragedie foggiate sull'antico modello.

(5) *Dedicatoria dei Malcontenti*. 1756.

(6) Il Diderot nei *Bijoux indiscrets*, cap. 28.°, 1748, e Voltaire nei *Commentarii* del Corneille, in alcune lettere all'Accademia e nei *Mélanges*.

tragedie dello Shakespeare a quelle del Gravina e dell'abate Conti? Il violare una legge vorrà significare, al più, rendere un dramma in qualche sorta inverosimile, atroce, straordinario, difetti troppo minori dell'essere freddo e noioso (1).

*
* *

Se il maestro, se le regole — pure nella accettazione universale — trovavano e avevano trovato tanti irriverenti, non è a dirsi come i commentatori d'Aristotile fossero già oggetto di critiche e di severi giudizii, anche perchè, invece di sostenersi a vicenda, eran fra loro in continue e violenti polemiche.

Il Robortello — autore dell'*Ars poetica cum versione et commentariis* (2), era stato assalito vivamente da Bernardo Segni (3) specialmente sulla questione della durata dell'azione drammatica. Contro il Castelvetro si gridò da varie parti: il Tasso a Luca Scalabrino diceva di lui: « Lascio di ragionare di quella sua rabbia di morder sempre qualcuno, chè questo è vitio dell'appetito, non dell'intelletto ». E affermava di preferire al fantastico oscuro Castelvetro il Piccolomini, critico più maturo; il Pic-

---

(1) Bicchierai, *Tragedie e considerazioni sul teatro italiano*. Fiume, 1767.
(2) Firenze, 1548.
(3) *Retorica e Poetica* d'Aristotile, tradotta dal greco. Firenze, 1549, cap. 3.°, pag. 290 e seg.

colomini che nelle sue annotazioni alla versione italiana della *Poetica* (1), aveva rappresentata una raizione liberale. Pier Vettori ed il Buonamici (2) non furono più favorevoli al Castelvetro del Tasso e del Piccolomini e lo assalirono, il primo sulla questione del tempo, il secondo su quella del verosimile.

Il Castelvetro non trovò migliore fortuna nel secolo decimosettimo, chè il Dacier — il terribile Dacier — lo colpì furiosamente giungendo perfino a paragonarlo a Tersite (3): tanto ciascuno di questi funesti legislatori voleva riserbare a sè tutta la triste gloria di diminuire la libertà delle lettere!..

Ancora nel seicento si svolge la polemica fiera e vivace fra monsieur abbé Hédelin d'Aubignac ed Egidio Menagio il quale, senza proporre alcuna interpretazione delle regole aristoteliche, sosteneva però apertamente che molte volte gli antichi le avessero violate (4).

---

(1) Venezia 1575.

(2) *Discorsi poetici*, 1597, pag. 109.

(3) *Poetica*, nella prefazione, pag. 22.

(4) La polemica si svolse intorno al 1640: vedi *Les théories dramatiques au dixseptième siècle. — Etude sur la vie et sur les Oeuvres de l'abbé d'Aubignac* di C. Arnaud, Parigi, Picquart, 1888. Ho davanti: *La pratique du théatre*. Amsterdam, Jean Frederic Bernard, 1715, opera in tre volumi; il primo ed il terzo contengono le dissertazioni dell'abate d'Aubignac, il secondo invece il discorso d'Egidio Menagio. Ecco in breve quanto questi sosteneva contro il d'Aubignac: l'errore di tempo nell'*Agamennone* di Eschilo, pag. 15 e nella *Niobe perduta*, del medesimo, pag. 26; nel *Pluto* d'Aristofane, pag. 30; l'*Heautontimorumenos* oltrepassare le 12 ore, pag. 46-110; nelle *Eumenidi* di Eschilo, pag. 111, e nelle *Rane* di Aristofane violata l'unità di luogo, pag. 114; la scena stabile dar luogo a molte inverosimiglianze, pag. 118. Su queste questioni i due aristotelici lottarono accanitamente.

E non parliamo dello Scudery, del Boisrobert, del Coltelet. Contro ai maniaci grecheggianti fu nel secolo decimottavo un gridare continuo; il Baretti satireggiava « la benedetta gente che crede lor faccia un bellissimo lume quell'aristotelico candelotto di cera gialla che sempre portano in mano » (1).

Si capiva come questa gente non solo imponesse leggi ai contemporanei, ma li disprezzasse in confronto degli antichi: perciò gli scrittori si facevano coraggio l'un l'altro, alzando la voce contro i *laudatores temporis acti*, sostenendo che qualche cosa di buono aveva fatto anche l'evo moderno e ripetendo quel detto di Tacito. «*Non omnes apud priores meliora, sed nostra quoque aetas multa laudis et artium imitanda posteris tulit* ».

Su questo terreno si trovava d'accordo anche il Voltaire — pure caloroso difensore di molte leggi, derivate dal teatro greco — che giungeva a dire nella lettera a M. Le Febre sopra gli inconvenienti della letteratura: « Écrivez vous une jolie piece? Des savants qui entendent mal le grec, et qui ne lisent point ce qu'on fait en français, vous dédaignent ou affectent de vous dédaigner ». E nei *Consigli ad un giornalista*: « Ne veuillez pas vous recompenser de la fatigue essuyée pour entendre les classiques

---

(1) Giuseppe Baretti. Lettere che servono di prefazione ai tre primi volumi delle tragedie di Pier Cornelio tradotti in versi italiani da Giuseppe Baretti. Opere, edizione classica, ecc. Milano, 1839.

grecs en prenant le mauvais plaisir de blâmer les modernes ».

I pedanti segugi dell'aristotelismo, oggetto a molti di tema, non lo erano più dunque ad alcuno di venerazione e d'amore; una sorda agitazione incominciava e contro di loro era lanciata l'apostrofe del Rutzvanscad:

> « Pera colui che primo ai tempi nostri
> Si pensò ravvivar questo, con varia
> Idea di dilettar, studio d'errori » (1).

Narrata l'istoria dell'*Estratto*, accennato e chiarito sommariamente come il nostro poeta abbia potuto, colla lettura dei trattatisti precedenti e mercè l'educazione ricevuta, porsi di fronte allo Stagirita non con cieca reverenza, ma solo con ragionevole ossequio, resta a fare un'esposizione breve — quanto lo comporta la chiarezza — delle dottrine e dei com mente apposti dal Metastasio all'opera di Aristotile. A rendere più intelligibile siffatta esposizione gioverà determinare con certa esattezza i principii della *Poetica*, l'ordine del loro sviluppo, il legame logico delle premesse e delle conseguenze, risalire anzi

(1) Molte notizie esposte in questo paragrafo le ho desunte dal recente studio del dottor I. Ebner, *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*.

ancor più sù e ricordare con poche parole la teoria letteraria di Platone. Come già accennai molti critici del decimosettimo e del decimottavo secolo — e con maggiore sicurezza il Gravina — accusarono Aristotile d'aver voluto colla *Poetica* contraddire il maestro suo; sia quella che si vuole la intenzione dello Stagirita certo è però che per comprendere la sua dottrina bisogna cercare di cogliere i contrasti e le modificazioni essenziali che essa arreca a quella del grande filosofo ateniese.

Nella teoria platonica principio della poesia è l'ispirazione: questa è la dottrina esposta col brio dell'ironia socratica nell'*Ion* e confermata nel *Fedro* con fremiti di entusiasmo che non infirmano la severità del ragionamento. L'ispirazione è divina; essa ci vien dalla musa e deve nascere dalla contemplazione della bellezza assoluta. Quale lo scopo della poesia? Solo l'imitazione del bello; ogni altro fine è illegittimo e pericoloso (1). Quali i mezzi per imitare il bello? Due, il giusto e il vero, che si possono usare nell'eloquenza come nella poesia, nella poesia come nella tragedia (2).

Questi i principii del filosofo ricercante la ragione ultima delle cose; legislatore poi una repubblica ideale Platone esamina con cura le opere dell'imitazione poetica nei loro tipi fondamentali. L'epopea

---

(1) Quest'ultima parte dell'affermazione dal secondo libro *Delle leggi*.
(2) Nel Gorgia.

gli sembra una grande divulgatrice di errori, e la tragedia, che risveglia una sensibilità morbosa, gli pare scuola di immoralità. Dove il giusto e il vero? Platone non li ritrova e non vedendo usati dall'imitazione quei mezzi ch'egli le ha assegnati, rigetta — nel decimo della *Repubblica* — tutta l'imitazione poetica perchè troppo lontana da ogni aspetto della verità.

In questa alta teoria vi è — lo si sente — quasi una contraddizione: Aristotile forse l'avvertì, certo comprese i pericoli cui l'eccesso d'una simile dottrina esponeva: accogliendo le rigorose teorie di Platone ogni forma d'imitazione avrebbe potuto venir condannata, forse i *Dialoghi* stessi del grande maestro, vibranti d'una gagliarda ispirazione e modelli d'imitazione drammatica, non avrebbero sfuggito qualche biasimo.

Che sarebbe avvenuto dell'arte greca? Aristotile fa dunque le sue eccezioni alla teoria platonica. Già nel primo capitolo della *Poetica* si sente che lo Stagirita risponde al sublime paradosso della *Repubblica* — colla consueta moderazione rispettosa, che sa d'omaggio e non di critica — dove, parlando dell'*Epopea*, quasi colloca le opere di Platone nella classe istessa delle composizioni di Omero (1).

Così in Aristotile il legislatore spiritualista non tenta soverchiare il critico, ma questi gode d'ogni

---

(1) Cap. 1, § 8 e 9.

maggiore libertà arrivando fino ad affermare che « non è l'istessa la norma del retto dell'arte politica ed in quella poetica » (1). Il distacco fra il maestro e il discepolo diventa ancor più sensibile. Platone infatti rigetta il giudizio del piacere e nella musica e in ogni arte; egli lo confina a quelle cose che non hanno per oggetto nè l'utilità nè la verità e nella *Repubblica* teme che l'incanto della melodia e della parola possano sostituire il piacere ed il dolore alla legge e alla ragione universale.

Aristotile dà invece al piacere e al dolore una maggior importanza sociale, politica, etica per i grandi rapporti ch'essi hanno colla bontà e colla malvagità umana; nella *Poetica* non dimentica queste dottrine dell'Etica a Nicomaco; quando deve decidere della superiorità dell'epopea o della tragedia, egli si appella al piacere che provano gli spettatori (2).

Un più alto concetto del piacere lo accompagna sempre nei giudizi comparativi intorno alle differenti specie poetiche: egli riconosce un piacere nella tragedia distinto da quello della commedia, nell'una destato dal terrore e dalla compassione, nella seconda dal ridicolo. Ma se Aristotile, liberandosi dallo spiritualismo rigoroso di Platone, considera l'imitazione non solo in riguardo ad un archetipo metafisico, ma fa la parte dovuta al diletto, non è già a credersi che egli dia al piacere importanza di fine.

---

(1) Cap. 26 § 4.
(2) Cap. 27, § 1, 2, 3.

Molti lo hanno creduto: per avere tale opinione occorre però mettere l'arte poetica a pari della scienza dei cuochi e dei profumieri cui Aristotile ha dato per iscopo il piacere; collocare le arti liberali al disotto di quei mestieri che non hanno il piacere per fine assoluto, ma che sono utili; ritenere che per Aristotile Fidia sia da meno di uno scarpellino; bisogna ancora sciogliere la non piccola difficoltà di sapere come egli possa, se la considera inferiore a certe professioni servili (1), porre la poesia al disopra dell'istoria che istruisce.

Giova adunque — se non vogliamo involgere lo Stagirita in un cumolo di contraddizioni — ammettere che egli dia per missione alla poesia l'indurre nell'animo — con diversa sorta di piacere a seconda delle diverse specie — una salutare e durevole impressione.

Di qual genere quest'impressione? Secondo la convinzione formatami nella lettura delle interpretazioni e degli svariatissimi commenti, nel pensiero dello Stagirita l'arte poetica perviene a lasciare una salutare impressione mercè la imitazione del bello (2). Il bello è educativo. Il sentimento puro e disinte-

---

(3) Cap. 9 § 3.

(1) Anche I. E. Spingarn nella pregevole monografia *A history of literary criticisme in the renaissance* (New-York 1899), riprende e sostiene la tesi che per Aristotile la poesia purifica mediante processi estetici. Su questo argomento ha pure buone pagine Victor Faguet nel suo volume *Mètastase consideré comme critique* (Poitiers - 1856), volume che mi servì in alcune questioni di guida, malgrado non ne sia l'ordine il merito principale.

ressato del bello è già di per sè — come avverte il Cousin — un nobile alleato del sentimento morale e del sentimento religioso. Con quali mezzi si compie questa imitazione del bello? Rammentiamoci una nota definizione che Aristotile dà nei libri della Metafisica: « L'esperienza è la conoscenza delle cose individuali, l'arte delle cose universali ». Colla riproduzione delle cose universali, rivestite dei maggiori attributi del bello (cioè l'ordine, la grandezza, la simmetria e la precisione), abbiamo l'arte. Questa dottrina riappare nella *Poetica;* qual'è per lo Stagirita la distinzione fra la poesia e la storia? Eccola nella espressione letterale: « La poesia piuttosto dice intorno alle cose generali e l'istoria intorno alle cose particolari ».

Ora che cosa è la tragedia? Una specie nel genere dell'arte poetica: adunque essa pure avrà per oggetto l'universale, e, come forma, quei due caratteri del bello che sono l'ordine e la grandezza. Quali adunque le concordanze e le differenze delle teorie platonica ed aristotelica?

Aristotile non nega che l'ispirazione sia principio della poesia e, non ripetendo forse come Platone questa ispirazione da un ente superiore quale la musa, le dà ancora un'origine divina, facendola provenire da una certa divinità, ch'è nell'anima umana.

Da questo deriva che l'imitazione poetica è ancora l'imitazione del bello. E qui il discepolo si distacca dal maestro: mentre Platone nega che il piacere possa essere l'arbitro del bello, Aristotile gli rico-

nosce dei diritti e dell'autorità, non pure, ma anche lo chiama in aiuto per raggiungere la meta dell'arte.

Perciò diversi nei due filosofi i mezzi della imitazione: per Platone non possono essere che esclusivamente il giusto e il vero, per lo Stagirita l'imitazione che si giova del piacere usa l'universale anzichè il giusto ed il vero e si accontenta del verisimile e del necessario, qualità remote da un tipo metafisico di eccellenza, ma convenienti alle facoltà umane.

Questa esposizione — che riconosco quanto sommaria e insufficiente — era necessario premettere all'esame della dottrina e dei commenti metastasiani perchè potesse riuscire più chiaro e meno imperfetto.

Aristotile non insiste — lo dicemmo — come Platone nell'*Ion* e nel *Fedro*, su di un delirio da cui sgorgherebbe l'ispirazione poetica, ma una debole eco della dottrina dell'accademia si sente in lui quando dice che la « poetica è propria di uno spirito nobile o di un esaltato » (1).

Il Metastasio non si preoccupa tanto come gli antichi della genesi della poesia e non va a ricercarne il principio così in alto come Aristotile e Platone, senza però perdere le traccie dello Stagirita quando

---

(1) Cap. 17, § 4.

vuole determinare le qualità costitutive del genio poetico.

Egli esige da chi aspira ai favori delle muse: primo, un profondo senso dell'armonia: secondo, una docilità di cuore che disponga a sentire con facilità le passioni umane per eccitarle negli altri, cosa che non si può ottenere se non provandole anzitutto in sè stessi.

Si vis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi;

terzo, una sapiente perspicacità che colga le intime differenze e i profondi rapporti delle cose e crei così la metafora (1); quarto, — ed a questo Aristotile non aveva accennato — una feconda vivacità di immaginazione. Ma riguardo alla natura dell'ispirazione poetica il Metastasio non s'accosta allo Stagirita e tanto meno a Platone: non esageriamo, non ingamiamoci — egli dice — sulla divinità del furore poetico: l'ispirazione veramente celeste è solo dei profeti; e come la ispirazione divina del poeta ripugna al suo pensiero religioso, così l'aggettivo μανικὸς al suo amor proprio. L'idea che il poeta debba venir considerato o un esaltato o un delirante è ben lungi dal lusingarlo! Egli annette moltissima importanza all'essere ritenuto un uomo ragionevole:

---

(1) Questi concetti, espressi anche nei commenti all'epistola di Flacco ai Pisoni, sono da Aristotile riassunti negli aggettivi εὐφυοῦς, εὔπλαστοί, ἐκστατικοί. Cap. 17, § 4.

Il buon giudizio è il capital primiero dell'ottimo scrittor.

Dunque niente ispirazione, niente pazzia, soltanto « una prontissima obbedienza degli spiriti a riscaldare la mente » (1).

Determinato il principio della poesia, vediamo quale ne sia la natura. Il Metastasio accetta la definizione aristotelica: « la poesia è un'imitazione », ma poco dopo si trova in uno strano imbarazzo; perchè lo Stagirita esclude Empedocle dal numero dei poeti?

Non comprendendo come l'esclusione aristotelica deriva dal non elevarsi in questo caso la poesia didascalica al generale, profondamente persuaso che il filosofo abbia compiuto un'ingiustizia, immagina che il mezzo dell'imitazione costituisca la differenza fra le arti. « L'arte del copista, egli scrive, si propone unicamenente di riprodurre con esattezza un originale. L'arte dell'imitatore si propone di dar solo la somiglianza possibile del suo originale ad una speciale materia da quell'originale differente che elegge per la sua imitazione » (2).

---

(1) Il Boileau nei primi versi dell'*Art poétique* aveva sostenuto che l'ispirazione è l'essenza della poesia e che essa ha del divino. Questa affermazione non piacque e non fu capìta dai poeti del tempo, i quali temevano ne venisse una falsa idea della poesia; Saint Evrémont ne concluse che la poesia ha un genio particolare poco d'accordo col buon senso, talvolta il linguaggio degli Dei, talvolta quello dei pazzi' (*Oeuvres*, tomo 3°).

Il figlio di Racine disse che l'essenza della poesia è l'entusiasmo delle passioni (*Réflexions sur la poésie*). In questa formola s'accordarono tutti, anche il Voltaire, il Marmontel e il Diderot.

(2) Cap. 4.°, edizione dello Zatta, pag. 52.

La definizione del copista ricorda la differenza che — secondo Aristotile — intercede fra la storia e la poesia; la prima parte della definizione dell'imitatore si accosta pure alla dottrina del filosofo, che vuole l'imitazione ristretta ai confini del possibile. Ma qui il Metastasio si distacca da Aristotile: quando infatti lo Stagirita raccomanda che l'imitazione sia fedele al verosimile, al necessario, al possibile, ha di mira l'universale ed il bello; il Metastasio invece non pensa che alla materia impiegata dall'artista avendo distinto le arti secondo il mezzo della esecuzione.

La conseguenza di queste premesse è: la perfezione dell'imitatore non consiste nell'accostare l'opera all'ideale, ma nel vincere una difficoltà. « E quindi è, che le imitazioni nella creta, nella cera, o nel legno, anche rese verisimilissime con natural colorito, sono universalmente in pregio tanto inferiore di quello in cui sono le imitazioni eseguite nei metalli e nei marmi » (1).

L'osservazione contiene un elemento di verità — sopratutto un'ottima premessa per risolvere certe questioni sulle unità drammatiche — ma è, senza verun dubbio, inferiore al pensiero aristotelico e presenta un lato debolissimo. Ce lo rivela egli stesso, dicendo « che in quei casi nei quali non può assolutamente accordarsi con la materia il verisimile, è in obbligo l'imitatore d'abbandonare il verisimile e non la materia » (2).

---

(1) Cap. 4.°, pag. 54 e 55.
(2) Cap. 4.°, pag. 60.

La coerenza col principio arbitrariamente stabilito « che il mezzo e non il soggetto costituisce la differenza essenziale delle arti » lo trascina a questa estrema proposizione; dico *estrema* perchè è chiaro che se una materia repugna all'ideale supremo dell'arte, essa, e non questo, deve sacrificarsi, perchè d'altro lato moltissimi esempi dell'arte greca ci convincono potersi benissimo rinunciare all'identità della materia; la Minerva di Fidia era d'oro e d'avorio, la Minerva del Partenone era d'avorio con due agate al luogo degli occhi, eppure nessuno pensò che fossero statue grottesche.

Le conclusioni cui il Metastasio arriva partendo da siffatta tesi, sono naturalmente assai remote dalla vastità del pensiero aristotelico e non hanno che una verità ristretta e relativa; esse sono: *primo*, la poesia deve impiegare i versi, cioè la materia che unicamente la distingue dalle altre imitazioni; *secondo* sono da condannarsi tutte le concessioni alla verisimiglianza che diminuiscano la nobiltà della veste poetica; *terzo*, la legge del verisimile è soggetta a molte limitazioni (1).

Il Metastasio, — senza preoccuparsi di ciò che Aristotile ha scritto altrove sulla meta dell'arte — si ferma a considerare quanto a questo proposito si trova nella *Poetica;* perciò gli sfugge l'importanza di quello che lo Stagirita dice sulla durata dell'a-

---

(1) *Estratto,* cap. 4.° pag. 61.

zione facendo consistere il bello nell'ordine e nella grandezza: in quel luogo egli non vede (1) che una definizione del bello formale, non il carattere del bello morale; perciò ancora gli sfugge la profondità della distinzione fra la poesia e la storia. Non pare a lui che la pittura dell'*universale* sia carattere proprio di tutta la poesia. « Quando (per cagion d'esempio) intraprende Terenzio di comporre una commedia, concepisce preventivamente l'idea generale dei vecchi sospettosi e difficili, de' giovani imprudenti, e trasportati dalle passioni amorose, dei servi sfacciati e fraudolenti; e poi ne particolarizza il general carattere, imponendo loro ad arbitrio i nomi di Simone, di Panfilo e di Davo. Ma quando il satirico Archiloco vuol diffamare coi suoi versi Licambe, non ricorre che alla *particolare* idea delle qualità detestabili del *particolare* suo nemico » (2).

L'obbiezione esatta, ma piccina, rivela che il poeta non ha compreso il filosofo; del resto tali questioni paiono al Metastasio « plausibili in una cattedra di filosofia », ma per la pratica dell'arte tanto « oziose » quanto l'opera di chi « per insegnare ad un fanciullo a passeggiare, o a danzare incominciasse dallo spiegargli quanti muscoli e quanti nervi sono necessari ai moti delle sue gambe » (3).

Anche qui — sotto un certo aspetto — il No-

---

(1) *Estratto*, cap. 7.°, pag. 146.
(2) *Estratto*, cap. 9.°, pag. 169.
(3) *Estratto*, cap. 9.°, pag. 170.

stro non ha torto, ma rivela nelle sue dottrine drammatiche un non lodevole empirismo: così nello studio delle questioni artistiche egli non procede, ma si avventura.

Quando Aristotile sostiene non dover la tragedia produrre ogni sorta di piaceri, ma soltanto quello che le è proprio derivante dalla pietà e dalla compassione, il Metastasio aggiunge che i *mezzi* della tragedia non devono essere esclusivi: « vi sono — egli scrive — molti altri mezzi efficaci e lodevoli per dilettare non meno che per giovare, senza condannare lo spettatore a dover inorridire eternamente ed eternamente a compiangere » (1).

Concetto questo accettabile quale riazione alle atrocità innumerevoli di certi tragedi, ma che ci dice come il Metastasio — al pari di quelli — non abbia penetrato tutto il pensiero dello Stagirita; concetto importante però giacchè enuncia il principio: « scopo della poesia è dilettare ed istruire ». Tale principio è svolto altrove: « l'obbligo principale del poeta — come buon poeta — si è assolutamente ed unicamente quello di dilettare; l'obbligo poi del poeta — come buon cittadino — è il valersi dei suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte, insinuando per la via del diletto, l'amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessario » (2).

---

(1) *Estratto*, cap. 14.°, pag. 218.
(2) *Estratto*, cap. 17.°, pag. 245.

Nel leggere queste parole si è portati a concludere che il poeta — pur non avendo avvertito la concatenazione dei principii aristotelici — è arrivato all'istessa conclusione: ha accettato cioè — contro Platone — il piacere come *mezzo* per il fine dell'arte. Nè si affermerebbe cosa inesatta. È necessario però tener presente che la proposizione del Metastasio ha anche un'intenzione ed un valore di polemica. Essa mira — colla universalità del fine etico — ad abbattere la teoria del Dacier che i poeti debbano scrivere per i dotti e non per il popolo, e che quindi il giudizio del popolo non abbia importanza.

Nel difendere la capacità del popolo a gustare ed a giudicare opere poetiche, il Metastasio — forse per gratitudine degli applausi prodigatigli dalle platee di mezza Europa — è di straordinaria vivacità. Egli sente d'aver dalla sua gli scrittori dell'antichità: Ovidio, Orazio, Aristotile medesimo: « la moltitudine — scrive infatti lo Stagirita — giudica meglio che un solo delle opere della musica e de' poeti » (1).

Gli artisti hanno sempre dato moltissima importanza all'approvazione popolare; nè a torto: la *scienza* del bello non è accessibile — senza dubbio — alla folla, ma il *senso* del bello è — in una certa misura — attributo di ogni anima umana.

---

(1) Nella *Politica*, libro 3.°, cap. 6.° Anche P. J. Martelli rivendica (*Dialogo* citato pag. 26) al popolo il diritto di giudicare della tragedia.

La questione del resto non è di quelle che debbano risolversi per virtù di tradizione o di ragionamenti: badiamo pure alla realtà e vedremo trovarsi il popolo non in inferiori, ma in ottime condizioni per giudicare l'opera d'arte.

Il poeta è tutt'altro che a torto d'argomenti: egli ne sfodera una serie: « Il popolo è, per l'ordinario, il men corrotto d'ogni altro giudice. Non seduce il suo giudizio rivalità d'ingegno, non ostinazione di scuola, non confusione d'inutili, di falsi, di male intesi o male applicati precetti, non voglia di far pompa d'erudizione, non malignità contro i moderni mascherata d'idolatria verso gli antici, nè alcun altro dei tanti velenosi affetti fomentati, anzi bene spesso prodotti, dalla dottrina, quando non giunge ad esser sapienza. Legge ed ascolta il popolo i poeti unicamente per dilettarsi: non se ne compiace se non quando sente commoversi, e benchè s'inganni il più delle volte, quando pretende di spiegare le ragioni del suo compiacimento, non s'inganna perciò in lui giammai la natura quando si risente all'efficacia dei non conosciuti impulsi che l'hanno commossa » (1).

E se il popolo erra, ciò avviene perchè si abusa della sua semplice ed ignara deferenza per i dotti. Non ne distolga lo sguardo adunque il poeta, ma si accosti al popolo: è anche opera di giustizia:

---

(1) *Estratto*, cap. 17.°, pag. 247, 248.

« perchè dovrebbe mai trascurarsi quel popolo, che fa la maggior parte della repubblica, e la più bisognosa del maestro? » (1). L'*estratto* non ha più in queste pagine la fisonomia ordinaria: la parola del poeta vibra di sarcasmo, di amarezza, di sdegno: *Cicero pro domo sua;* egli si difende con eloquenza dall'avido e gretto commentatore che gli nega il valore dell'applauso popolare.

Oltre al popolo il Metastasio ha in grande culto l'esperienza: « oziose » le ricerche puramente filosofiche; importantissimi, invece, perchè norma quasi infallibile, gli insegnamenti dell'esperienza.

Al tribunale dell'esperienza egli chiama la folla degli eruditi legislatori della tragedia, quella folla destinata a cadere in errore come « chi falsamente suppone che aver fatto raccolta di molti preziosi marmi e l'aver veduti molti eccellenti edificii, basti per occupare la dignità di maestri, e per insegnare ad altri l'architettura, senza aver mai frabbricato » (2).

No, le regole della poetica e della tragedia in ispecie, non si possono stabilire senza una pratica lunga e faticosa dell'arte: « tutte le arti sono figlie dell'esperienza: e tutte, molto più della madre, sono sottoposte agli errori, quando da lei si scompagnano:... le arti che nulla operando al solo raziocinio si fidano, sono esposte a traviar dal buon

---

(1) *Estratto*, cap. 17.°, pag. 245.
(2) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 123.

cammino, dietro la scorta degli infiniti paralogismi, a' quali il raziocinio è soggetto » (1).

Aristotile, Platone, Bacone, sono dell' opinione stessa del poeta: chi si oppone a tesi così evidenti? Il Dacier, secondo il quale l'esperienza esclude anzichè ammettere alla cattedra magistrale: il Metastasio lo assale con calore mostrando che così l'esperienza, madre di tutte le arti, sarebbe infeconda soltanto per i poeti, e lanciando una frecciata contro gli eruditi « gli Scaligeri, i Giusto Lipsi, i Salmasi... » privi di sano giudizio.

Un alto concetto dell'esperienza si palesa ancor quando il Metastasio rigetta la teoria aristotelica riguardo ai mezzi morali ed ai mezzi materiali: i mezzi della tragedia per lui non devono essere — già lo dicemmo — esclusivi: non comprendendo che terrore e compassione giungono ad un effetto morale mercè la pittura del bello, il Metastasio si arresta a spiegazioni secondarie dei mezzi morali consigliati dallo Stagirita; essi gli paiono insufficienti, meglio non i soli « se codesto purgamento delle passioni, frutto e fine principale che deve proporsi la tragedia non devesi intendere per distruzione, ma per rettificazione delle medesime, ho bisogno d'essere istruito per quale via il terrore e la compassione lo conseguiscano: e perchè non debbano usarsi che codesti due soli farmaci in questa cura » (2).

---

(1) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 124.
(2) *Estratto*, cap. 6.°, pag. 140.

E si risponde: *primo*, che terrore e compassione non sempre purificano; perchè non si vedono punire quelli che fanno nascere il terrore e non siamo allettati a conseguire la compassione che hanno i buoni (1); *secondo*, che « gli affetti nostri non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione: l'ammirazione, la gloria, l'avversione, l'amicizia, l'amore, la gelosia, l'invidia, ecc., sono i venti che ci spingono ad operare » (2).

E col soccorso « della continua esperienza », egli conclude che il presentare un figlio che si sacrifica per il padre, un amico che non manca all'amico, un cittadino che pospone la propria felicità a quella della patria, è mezzo morale assai migliore che non esibire « la crudeltà di Elettra », « la carneficina di Edipo » e le « putride piaghe di Filottete » e che tante innamorate eroine sono ben superiori a Fedra, a Clitennestra. Al bando dunque la passione per l'orribile e guardiamo di non rendere il popolo feroce colla rappresentazione di delitti inumani » (3).

Come per la tragedia, così per la commedia, le lezioni dell'esperienza danno modo al poeta di riformare e di allargare il principio aristotelico: alla commedia lo Stagirita fissa come oggetto il ridicolo; il Metastasio, pur accogliendo in massima questa definizione, non vuole che ci si restringa ad essa:

(1) Di qui le sue idee sul *lieto fine*.
(2) *Estratto*, cap. 6.°, pag. 141.
(3) Vedi più addietro nel presente saggio, pag. 40.

« son già diversi anni che codeste commedie lacrimose, tanto secondo il nostro filosofo alla comica natura contrarie, fanno sui teatri di Francia, ed altrove, grata ed applaudita comparsa: ed io credo che una costante esperienza meriti rispetto, anche a fronte d'un autorevole raziocinio, *sempre assai più di quella, a qualche nascosta fallacia soggetto* » (1).

L'esperienza — che tanto illumina il Metastasio nella discussione dei *mezzi morali* — gli è pure di valido sussidio nella più ampia trattazione dei mezzi materiali.

Nei principii che egli stabilisce innanzi d'entrare nell'argomento, mira a distinguere nettamente il vero dal verisimile; attacca subito cioè la base direi quasi filosofica delle *unità*. Per il verisimile le imponevano i trattatisti, per il verisimile le impugna il Metastasio: infatti, intendendo il verisimile col rigore dello Scaligero e del Castelvetro, esigendo cioè che quanto al tempo ed al luogo l'azione drammatica non sorpassi i limiti dell'azione reale, il verisimile scompare « diverrebbe il vero medesimo » ed allora lo spettatore non proverebbe quel diletto che è proprio dell'imitazione « cioè quello che nasce dall'ammirare l'artificiosa rappresentazione del vero eseguita nel falso » (2), ma soltanto

---

(1) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 69.

(2) È da ricordare a questo punto la teoria metastasiana esposta in questa dissertazione a pag. 36, 37.

« l'ordinario diletto che suol provarsi nel veder qualunque cosa vera » (1).

Stabilita questa fondamentale differenza fra il vero e il verisimile, cadono le obbiezioni al dramma musicale (2) e cadono anche tutte le pretese dei trattatisti sul tempo e sul luogo, pretese che del resto gli antichi maestri non hanno mai riconosciuto: « tutti gli illustri cultori della drammatica poesia si sono studiati finora di rendere simili al vero le loro imitazioni; ma in quelle parti solo nelle quali potevano essere dalla materia secondati....., tutti hanno concordemente abbandonato il peso di supporre le circostanze del tempo e del luogo *non rappresentabili dalla sua materia* — notisi come si riaffacci la già esposta dottrina — *all'immaginazione degli spettatori* » (3).

Qui il Metastasio — a mio modesto avviso — tocca giusto, ma è ad avvertire che ambe le tesi — e la sua e quella sostenuta dallo Scaligero e dal Castelvetro — sono assai suscettibili di eccessi: innumerevoli e violatrici d'ogni libertà dell'artista le conseguenze cui si può arrivare, richiedendo nel-

(1) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 73.

(2) A questa giustificazione teoretica il M. aggiunge tutta una giustificazione storica, studiandosi in molte pagine di dimostrare che tutta l'antica tragedia fosse cantata, contro il Dacier e Pier Vittorio che avevano sostenuto il contrario. In questo il M. poteva valersi di Giason de Nores, del Patrizii, del Gravina (*Trattato della tragedia* pag. 75 e seg.), del Rousseau, del Mattei e di moltissimi altri.

(3) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 77.

l'imitazione il massimo del verisimile, ma innumerevoli altresì le licenze cui si può essere trascinati concedendo che l'arte debba avvicinarsi al vero soltanto nella misura possibile per la natura della materia eletta (1).

---

(1) La tesi del M. ha tutta una vasta preparazione, sia in principii generali sul compito dell'arte, sia in osservazioni sulla natura dell'imitazione tragica. Il Robortello (Commentarii della *Poetica* d'Aristotile) aveva scritto: *Poetae recendunt saepe a vero, et excellentiorem quamdam speciem veri effigunt*, basandosi evidentemente su quella frase d'Aristotile « che l'istoria si restringe al particolare, mentre la poesia assurge al generale », frase sulla quale il M. fece, come vedemmo, delle osservazioni piccine non avvertendo come e quanto avrebbe potuto essere utile alla sua tesi. Il Muratori (*Perfetta poesia italiana*, libro I, cap. 9.º, pagine 89-103) citando il cardinale Sforza Pallavicino aveva eloquentemente e ampiamente dimostrato « non dovere i poeti cercare il vero », ma potere allontanarsene senza scrupoli. Scipione Maffei (*Discorso sul teatro italiano*, anteposto al *Teatro italiano*, ossia: *scelta di tragedie per uso della scena*, Verona 1723, p. 110) aveva ammesso che le arti imitatrici « possono aiutare, ingrandire, nobilitare la natura », quindi alterarla. Più notevole affinità col pensiero metastasiano trovasi in Pier Jacopo Martelli e in Gian Vincenzo Gravina; il (*Dialogo* cit., pag. 126) primo aveva scritto « L'imitazione in alcune cose dee convenire, in alcune disconvenire, altrimenti non sarebbe più imitazione del vero ma il vero medesimo, nè si avrebbe il gran merito di produrre gli effetti nei cuori umani col finto che si producon col vero ». E il Gravina (*Trattato della tragedia*, pag. 57). « Ogni simile perchè sia simile deve ancora esser diverso dalla cosa di cui rassomiglia, altrimenti non simile sarebbe ma l'istesso. E perchè l'imitazione la quale è somiglianza del vero, non deve per tutte le parti verità contenere, altrimenti non sarebbe più imitazione, ma realità e natura ». E continua dicendo che la statua dell'Ercole farnesiano è imitazione dell'uomo forte perchè esce dalla pietra, e non lo sarebbe se uscisse da carne viva.

Della natura speciale dell'imitazione tragica e dei suoi limiti avevano detto Gorgia, Sant'Agostino (*Soliloqui*, lib. II, cap. 9) e e il Rousseau (*Enciclopedia*, art. sul *Poema lirico*). Il Metastasio

Data la grande delicatezza della questione — nella quale è ben difficile il trovare una formola risolutrice e soddisfacente — è interessante vedere con quale senso della misura si sia il Metastasio servito delle sue premesse: vediamo dapprima quel che riguarda l'unità d'azione.

Il Metastasio accoglie senza opporvi parola gli asserti di Aristotile (1), che l'azione è la parte più importante della tragedia, ancora più essenziale dei costumi: queste ultime parole d'Aristotile — che vanno esse pure intese con molta discrezione — non preoccupano punto il nostro; è chiaro per lui che si può rinunciare ai costumi, ma non all'azione: « siccome una tela sulla quale si vedessero gettati confusamente a caso i più lucidi e vivaci colori, alletterebbe certamente i riguardanti assai meno di un'altra sulla quale si scorgesse esattamente disegnato con la sola matita il semplice contorno di checchessia » (2).

---

seppe servirsi meglio che nessun altro trattatista di queste premesse per discutere le questioni pratiche; delle sue osservazioni si servirono lo Zanotti (*Ragionamenti* cit., pag. 108), il Fabroni (*Elogio*, pag. 227-228) adoperando le stesse parole e avendo l'audacia di farle passare per sue; e così pure il Pindemonte (*Discorsi*, pag. 285-293) combattendo il Castelvetro e il Cavallerino. Il Leopardi (*Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, vol. 1.° pag. 125) citando il M. e il Gravina riprende la questione portandovi elementi nuovi.

Ma questi cenni non sono che un saggio di quanto dovrei dire nel capitolo *Verisimile tragico e verisimile melodrammatico* che l'angustia del tempo non mi permette di unire alla presente pubblicazione.

(1) *Poetica*, cap. 6.° § 13 e 14.

(2) *Estratto*, cap. 6.°, pag. 35.

Questa concordanza col pensiero aristotelico non va più in là della definizione: quando Aristotile dice (1): « che ciò che aggiunto o non aggiunto non riesce a niente di notevole, non fa certo parte del tutto », il Metastasio si discosta subito dal filosofo: egli sostiene che nell'*Iliade* il catalogo dei vascelli; nell'*Odissea* molte delle peripezie d'Ulisse; nell'*Edipo-Re* gli ultimi 344 versi si potrebbero togliere, perchè essi non alterano la trama (2). Dunque Aristotile condanna quelle opere stesse che propone alla nostra imitazione? Per non accusare il filosofo di contraddizione, e per non attribuirgli sull'unità della favola un canone troppo rigoroso, il nostro si serve dell'affermazione — fatta dallo Stagirita in un altro luogo della *Poetica* (3) — che l'Iliade e l'Odissea sono l'imitazione di una sola azione *per quanto è possibile.*

Con quel *per quanto è possibile* egli si conferma — a mio credere senza grande fondamento — nella sua già esposta dottrina sul verisimile differente dal vero, ed il resto lo convince che l'unità voluta da Aristotile non è un « punto matematico indivisibile » (4), ma concede l'uso di parti episodiche

---

(1) *Poetica*, cap. 8.°, § 4 in fine.
(2) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 100 e 101.
(3) Il M. indica il cap. 26.°, (nelle edizioni odierne è il 27.°, § 14. — Ma Aristotile faceva grande distinzione fra l'epopea e la tragedia; il M. — molto abilmente - in tutta questa discussione se ne dimentica, cioè, finge di dimenticarsene.
(4) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 101.

congiunte al soggetto dal vincolo di una comune ispirazione e convenienza alla venustà dell'opera intiera.

Dunque « gli episodii che possono essere aggiunti o tolti senza che ne risulti nulla di notevole » non rompono l'unità della favola: ne lo convince ancor più l'esperienza di Virgilio e del Tasso fra i poeti epici, di Euripide e di Eschilo medesimo fra i drammatici, perchè nelle *Fenicie* e nei *Sette a Tebe* tutte le peripezie, tutti i personaggi cospirano ad un evento solo « e tutti gli eventi che hanno un centro comune, producono, non guastano l'unità » (1).

Il Metastasio è sicuro di avere così chiarito il pensiero di Aristotile, di aver rimosso le contraddizioni in cui una più gretta interpretazione del concetto dell'unità farebbe cadere lo Stagirita; tanto sicuro da concludere la discussione di questo argomento lamentando che il filosofo greco abbia dato modo a « que' severi giudici che non abbondano

---

(1) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 105-106. — Questo aveva ammesso anche il Corneille — 3.° dei *Discorsi poetici* — e ripetè poi lo Zanotti nel 2.° dei suoi *Ragionamenti sulla poetica*. L'esempio delle *Fenicie* di Euripide e dei *Sette a Tebe* di Eubilo era già citato dal Gravina, *Trattato della tragedia*, pag. 20, per dimostrare che l'unità della favola « può convenire alle favole di più soggetti, che abbiano un vincolo indivisibile e tendano ad un comune evento ». Il Corneille voleva soltanto l'unità di intrigo, che cioè l'eroe non debba passare più di un periglio o vincere più di un ostacolo, perciò condannava il suo *Horace* « *il n'est point bésoin qu'il tue sa soeur au sortir de sa victoire* » e la *Théodore* « *il n'est pas bésoin qu'elle s'offre au martyr au sortir de sa victoire* ». Chi sa se il M. avesse il concetto dell'unità d'intrigo?

del buon giudicio » (1) di correre a pericolosi eccessi.

Il nostro riconosce anche la legge della verisimiglianza e della necessità che deve dirigere il poeta nella costruzione della favola (2); quanto poi a ciò che riguarda l'estensione della tragedia, accetta — quasi senza commenti — tutte le dottrine di Aristotile: « essendo la tragedia imitazione di un'azione che forma un tutto intiero e perfetto, bisogna che essa abbia grandezza proporzionata » (3). Senza soffermarsi su questo punto che potrebbe forse attirarlo in una discussione metafisica sulla natura del bello, il Metastasio s'accontenta d'osservare « che qualunque oggetto, per essere bello conviene che abbia giusta misura » (4), passando subito al numero dei versi, nella qual questione non fa che ricordare come la lunghezza d'un componimento drammatico dipenda dal tempo assegnato allo spettacolo (5), e ripete con Aristotile « tanto il dramma avrà maggior bellezza, quanto più sarà disteso » a patto che se ne possa cogliere l'unità.

Non s'accosta invece ad Aristotile nella divisione delle varie specie delle azioni tragiche e ne fa una critica minuziosa.

---

(1) *Estratto*, cap. 8.°, pag. 157 e segg.
(2) *Estratto*, cap. 15.°, pag. 229 e seg.
(3) *Poetica*, cap. 7.°, § 2.
(4) *Estratto*, cap. 7.°, pag. 147.
(5) Il numero dei versi dei melodrammi era fissato: secondo Benedetto Marcello, *Teatro alla moda*, pag. 9, non doveva essere — comprese le ariette — che di 1600 circa.

Prima di tutto difende la quarta di queste specie — per lo Stagirita la peggiore — quella cioè in cui « un personaggio (1), conoscendo ciò che fa, intraprende un'azione atroce e poi non la eseguisce, come nell'*Antigone* di Sofocle il principe Emone, che si muove ad uccidere il padre Creonte e poi non lo uccide », perchè egli dice « se in Sofocle non produce negli spettatori considerabile effetto un tale accidente, è perchè il padre si salva fuggendo: onde manca il più bello, ed il più tenero del caso, che è in contrasto d'un amore e d'un rispetto filiale che esercita la sua autorità anche in un animo già non più signore di se stesso » (2). L'osservazione è delle più acute; il poeta si appalesa qui ottimo critico.

Riprendendo la questione già fatta dal Corneille, egli rimprovera ad Aristotile di aver preferito il caso di *Merope* in cui « il personaggio che per ignoranza è sul punto di commettere un atroce misfatto, lo conosce e se ne astiene », a quello di *Medea* che, conoscendo ciò che fa, uccide i figliuoli. Nel caso di *Merope*, egli dice — e anche qui con molta finezza — il patetico è in un momento solo, nella *Medea* l'agitazione è continua (3).

Di Aristotile il Metastasio rigetta del pari la proibizione di alterare le parti note del fatto tragico e

(1) *Poetica*, cap. 14.°, § 16.
(2) *Estratto*, cap. 14.°, pag. 221.
(3) *Estratto*, cap. 14.°, pag. 222.

la limitazione dei soggetti a poche famiglie (1), biasima infine la predilezione per l'orribile — in contrasto con le simpatie per le vicende come la *Merope* — e per Euripide.

Sulle *agnizioni* si sofferma poco: accetta l'opinione del Corneille ch'esse siano un ornamento di difficile esecuzione, combatte il Dacier, secondo il quale sono la cosa più facile di questo mondo, e dà all'erudito un solenne rabbuffo, perchè vuol sentenziare sulle cose dei poeti; dice che l'agnizione può formare soggetto di dramma come l'*Edipo-re*, ama ch'esso sia condotto senza segni naturali, ma con saggie invenzioni del poeta (2).

Accennate così le questioni che riguardano l'azione, veniamo al costume: i costumi vuole il nostro che siano *buoni*, cioè di un'indole determinata (3), *convenienti*, *simili* ed *eguali*; sulla convenienza — egli dice — s'accordino pure col sesso, coll'età, colla nazione, col grado, colla professione, ma la

---

(1) V. *Poetica*, cap. 14.°, § 20. Anche il Corneille (*Discorsi poetici*, 2.°) aveva, sentendo il grave peso, il duro vincolo di questo precetto, sostenuto potersi liberamente violarlo e la tragedia non svolgersi fra parenti.

(2) *Estratto*, cap. 10.°, pag. 172-177. — Noto brevemente, e di sfuggita, a questo proposito come le agnizioni fatte per segni inventati dal poeta, possano, per avventura, tornare ancor meno gradevoli e verisimili di quelle ottenute per segni naturali. Vedasi, per esempio, quelle di *Liscida* nell' *Olimpiade:* Clistene, riconosce il figlio per un monile che questi portava quando il padre mandò ad esporlo al mare!....

(3) Vedi presente dissertazione pag. 56 dove si accenna una questione contenuta in questo asserto metastasiano.

natura stessa qualche volta rompe queste regole e quindi potrà il poeta rappresentare qualcuna di queste eccezioni (1).

Sull'eguaglianza, cioè sulla costanza dei costumi, il Metastasio crede opportuno avvertire « se piange Achille, se tratta Ercole la rocca ed il fuso, non cambiano di carattere, ma mostrano fino a qual segno possano le passioni per qualche momento alterarli. Se poi l'ineguaglianza appunto, e la leggerezza fosse la qualità distintiva del carattere, che prende il poeta ad esprimere, converrà allora ch'ei lo faccia sempre costantemente incostante » (2). E con queste briose osservazioni mira ad accordare l'accettata e rigorosa teoria aristotelica con quello ch'egli ha fatto in moltissimi melodrammi.

Quanto alle macchine, questione che segue l'argomento dei costumi, accetta l'opinione del Corneille « che le macchine siano concesse, quando sono in armonia col carattere magico dell'argomento o del protagonista » (3).

Aristotile vuole che il (4) protagonista sia un personaggio « illustre, ma non eccellente nè in malvagità

---

(1) *Estratto*, cap. 15.°, pag. 227.

(2) *Estratto*, cap. 15.°, pag. 228.

(3) *Estratto*, cap. 15.°, pag. 228. — Il Gravina, *Trattato della tragedia*, pag. 25, aveva scritto: « Lo scioglimento del nodo, se può avvenire senz'opera sopranaturale, sarà sempre certo più artificiosa », ma non aveva biasimato però in linea assoluta nemmeno l'intervento dei numi.

(4) *Poetica*, cap. 13.°, § 4 e 5.

nè in virtù, ma mediocremente buono, che cade in una considerabile disgrazia per qualche fallo trascorso ». Il Corneille contraddisse lo Stagirita col citare il suo *Poliuto* (1) e il Dacier a sostenere il principio di Aristotile, ribattè « che dal costante applauso ricevuto può bene in qualche maniera essere difeso l'autore; ma che l'applauso medesimo non può difendere se stesso ».

Il M., manco a dirlo, è dell'avviso dell'autore del *Poliuto;* a mostrare la debolezza dell'assioma aristotelico, fa un esame acuto dei tipi citati dallo stagirita come *mediocremente buoni: Edipo* e *Tieste*, e — giovandosi dell'affermazione d'Ar., che la volontà è partecipe delle colpe —, giunge a dimostrare contro il Dacier che Edipo è innocente e Tieste un mostro (2).

---

(1) Il Corneille aveva amato assai recare sulla scena dei martiri e sempre lo aveva fatto con successo: *Poliuto*, *Teodora*, ed in genere di presentare personaggi sovranamente virtuosi, Eraclio, Nicomede, ecc. Forse per questo il La Bruyère ne' suoi *Caractères* scrisse: « *Racine à peint les hommes tels qu'ils sont, et Corneille tels qu'ils devraient être* ». In Italia il principio aristotelico era stato oppugnato per l'istesso desiderio di avere a protagonista un santo, specie nel secolo decimo-settimo in cui, modellandosi sulla tragedia classica, risorse una bastarda filiazione della sacra rappresentazione (vedi Ant. Belloni, *Il seicento*). Il Gravina (*Trattato della tragedia*, 23), scriveva: « Si deve forse rinunciare a porre un martire — personaggio perfetto — sulla scena per compiacere ai servili seguaci di Aristotile che vogliono i protagonisti di virtù mediocre? » E dal suo canto se non dei martiri accolse come protagonisti degli eroi senza macchia e senza paura, *Servio Tullio* e *Palamede*. Pietro di Calepio andò più in là (*Osservazioni* cit., p. 32) asserendo che i martiri eroi corrispondono al concetto aristotelico della tragedia: « Perchè mentre dalla qualità dei loro supplicii si commuove la nostra natura ad orrore ed a pietà, correggesi l'intemperanza di queste stesse passioni col riflesso dei celesti beni ». Il che, a dir vero, è audace e stiracchiato.

(2) *Estratto*, cap. 14.°, pag. 212-214. Anche il Corneille aveva

Dunque tutte e due, o certamente almeno Tieste, si scostano da quel tipo di protagonista *mezzano* che lo stagirita suggerisce (1).

Questa trattazione, — dotta, vivace, acuta, — appare manchevole; il M. che ha riconosciuto spesso nella civiltà moderna sentimenti ed affetti ignoti all'antico filosofo, avrebbe dovuto non soltanto avvertire le insufficienze del precettto, ma rilevare come Aristotile non abbia compreso nascere il patetico anche dall'entusiasmo e dall'ammirazione per un eroe nobile e puro (2).

---

osservato che *Tieste* è un cattivo esempio per la teoria aristotelica: « *Tieste*, egli dice, è punito per l'incesto? È una colpa della quale il pubblico non è capace. *Tieste* è punito per la sua confidenza nella parola del fratello? Ma non è questo piuttosto un merito? » (2.° *Discorso*).

L'argomentazione però aveva un lato debole chè, colle stesse parole del tragedo francese, un aristotelico avrebbe potuto concludere essere proprio *Tieste* carattere mezzano.

Dell'*Edipo* furono fatte moltissime critiche chiedendosi parecchi, come il M., in che cosa è egli colpevole? Le risposte in difesa d'Aristotile furono diverse; alcuni sostennero che la colpa di Edipo è una conseguenza di quella di Lajo congiuntosi a Giocasta malgrado il divieto di Apollo; altri ricordarono le intemperanze di Edipo con Creonte e con Tiresia e Luigi Riccobono — pure poco persuaso del precetto aristotelico — *La réformation du théatre*, pag. 290 — lamentò che il Voltaire nel suo *Edipo* non ne avesse tenuto conto. La questione poi fu ripresa dall'Albergati nelle sue lettere a Giovanni Gherardo De-Rossi.

(1) Il Gravina (*Trattato della tragedia*, pag. 17) aveva sostenuto che i protagonisti di Euripide, di Eschilo, di Sofocle sono spesso tutt'altro che di bontà mediocre. Citava l'*Elettra*; avrebbe potuto aggiungere anche l'*Antigone*.

(2) Forse non comprese bene a che mirasse il precetto aristotelico; ottimamente l'avevano chiarito il Giraldi, (*Discorso*, p. 207) e Pietro di Calepio (*Osserv.* cit., pag. 52): « Le persone proprie della tragedia non sono gli eroi in ogni virtù perfettissimi, anzi devono avere di quei difetti che mostrano agli ascoltatori la comunione della umana fragilità ».

E veniamo a quella parte dell'*Estratto* nella quale il M. discute le unità di tempo e di luogo; ricordiamo i principii stabiliti nell'incominciare la discussione intorno ai mezzi morali e materiali usati dalla poesia, la distinzione fra l'imitatore e il copista e quindi fra il verisimile e il vero, distinzione dalla quale si conchiude che l'imitazione poetica è « l'artificiosa rappresentazione del vero eseguita nel falso » e che l'imitatore è obbligato solo alla verosimiglianza compatibile colla materia ch'egli adopera (1).

Aristotile dichiara che la tragedia si sforza il più possibile di restringersi in un giro di sole o almeno di sorpassarlo di poco (2): Giulio Cesare Scaligero l'*ipercritico* riduce questo limite a otto ore; Lodovico Castelvetro (3) alla durata della rappresentazione, per timore di distruggere l'illusione degli spettatori (4).

Il nostro, in linea teoretica, oppone (5) la tesi più

---

(1) Vedi presente dissertazione, pag. 36.

(2) *Poetica*, cap. 5.°, § 8.

(3) Secondo il Manzoni — nella famosa lettera sulle unità — il Castelvetro è il vero autore delle regole arbitrarie sul limite del tempo e sull'immobilità del luogo.

(4) Il Gravina in questa questione era stato più aristotelico di Aristotile; infatti nel suo *Trattato della tragedia*, § 6, pag. 19 — egli scriveva: « E perchè la rappresentazione dee alla vera operazione somigliare, perciò il fatto non dovrebbe trascorrere il tempo consumato dagli spettatori nel teatro. Ma perchè non sempre una grande impresa, può sì poco spazio occupare, perciò è permessso, quando altrimenti non si possa, sciegliere argomento che adempia un giro di sole ». Un vero Castelvetro adunque, in questo rapporto, il M. aveva avuto a proprio maestro.

(5) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 65.

su esaminata e ripetuta, in linea d'interpretazione, fa osservare la frase « il più possibile » annettendo a questa concessione la massima importanza (1) e ricorda come in Orazio non si trovi cenno di questi precetti; in linea poi di pratica e di tradizione, mostra esser superato, e di molto, il giro di sole nell'Agamennone di Eschilo, nella *Trachinie* di Sofocle, nell'*Andromaca* di Euripide (2), nel *Pluto* di *Aristofane*, nei *Captivi* di Placito, nell'*Heautontimorumenos* di Terenzio (3).

---

(1) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 63. Il Giraldi era stato del medesimo parere; nei suoi *Discorsi* (pag. 206) egli scriveva: « cosa certa è che Ar. le diede piu spazio di un giorno e noi con la sua autorità componemmo l'*Antile* di modo che la loro azione toccò alquanto di due giorni ».

(2) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 80. — Nell'*Ifigenia* in Aulide rileva una sconcordanza di tempo perchè nello spazio di soli quattro versi si compie un lungo sacrificio. Idem nell'*Hecyra* di Terenzio.

(3) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 87. — Alcune di queste violazioni erano già state rilevate: il Giraldi nei suoi *Discorsi* (pag. 206) aveva accennato all'*Heautontimorumenos* come a una di quelle commedie nelle quali si sorpassa lo spazio di un giorno; il Corneille (3.° *Discorso*) aveva pure notato come nell'*Agamennone* di Eschilo, o il protagonista va da un luogo all'altro colla rapidità della luce, o la durata dell'azione supera il limite aristotelico; delle *Trachinie* di Sofocle, Pier Jacopo Martelli (dialogo della *Tragedia antica e moderna*, pag. 46), fa dire al suo interlocutore: « avrai osservato che *Dejanira* ingelosita per Ercole innamorato d'altra donna, ricama una veste, coprendovi col ricamo il velenoso sangue di Nesso. Tu puoi domandare una femmina del tempo che si ricerca a perfezionare un ricamo ancor grossolano; vuol ben esser tale a non consumarci meno di due settimane. Manda poi *Dejanira* la veste perfezionata al marito sul promontorio di Eubea. Mostrisi un poco al nostro pilota della galea la distanza dal luogo della rappresentazione ad Eubea, ed egli ti dirà quanti giorni egli è d'uopo spendere in tal viaggio. Di più Ercole fa un sacrificio in Eubea a cui meno di un giorno non si può dare. Aggiungi che Ercole avvelenato viene a morire sul monte Eta, e

Adunque l'unità rigorosa del tempo è condannata dalla natura del verisimile, dalla concessione che Ar. fa, e dalla pratica dell'antico teatro: basterà quindi che il poeta abbia un certo senso della misura, non abusi dell' immaginazione dello spettatore, ma determini il tempo della sua azione in modo che il pubblico non abbia la spiacevole sensazione dell'infinito (1).

La discussione dell'unità di luogo è più semplice: Ar. non ne ha parlato (2), e vani sono tutti i tenta-

---

pur tutto ciò avviene in men di due ore di rappresentazione, le quali ancora allungate dall'immaginazione a 24 sono troppo scarse all'azione ».

Altri esempi di violata unità di tempo osservati dal Giraldi (op. cit., pag. cit.) negli *Eraclidi* d'Euripide, nelle *Fenicie* e nell'*Ecuba*, dal Corneille nelle *Suplici* di Euripide ed una sconcordanza di tempo dell'*Andria* di Terenzio, non furono riferite nell'*Estratto* dal M,, il quale nelle sue *Osservazioni sul teatro greco* ha solo accennato di sfuggita siffatta irregolarità nelle *Fenicie* e nelle *Supplici*. Ad ogni modo il M. ha addotto un numero incomparabilmente maggiore di esempi che non tutti gli scrittori che l'hanno preceduto. Ma a che sarebbe valsa questa copia di prove per quei fanatici i quali a sostenere le leggi d'Ar. dal cinquecento in su andavano predicando aver egli tratto il canone dell'unità dalle opere dei migliori poeti « per le ingiurie dei tempi a noi non arrivate? ».

(1) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 110. La sentiva il pubblico questa spiacevole sensazione? Pier Jacopo Martelli nel suo *Dialogo*, sostenendo che il pubblico perdona agevolmente il difetto che la favola superi il limite aristotelico, ricorda: « In fatto sono state in grandissima riputazione le commedie spagnuole, nelle quali si vedono neglette queste prescrizioni in tal guisa, che alcune volte esce in principio della commedia un fanciullo che poi nella fine vecchio vi comparisce ».

(2) Il finto Aristotile — Dialogo di P. J. Martelli, pag. 43 — dice queste curiose parole: « Nel frammento che voi avete della mia Poetica, non c'è orma dell'unità di luogo; però io ne parlai ».

tivi del Dacier e di altri di ripetere questo precetto da quello che lo stagirita dice intorno al dovere del poeta di porsi nel caso che finge (1); Orazio su questo serba assoluto silenzio; la disputa adunque si riduce a dimostrare che gli antichi non lo praticavano.

Eschilo nelle *Eumenidi*, Euripide nell'*Ercole furioso*, Sofocle nell'*Aiace*, Aristofane nelle *Nubi*, nella *Pace*, nelle *Rane*, Plauto nell'*Aulularia*, nella *Mostellaria*, nel *Truculentus*, nel *Miles gloriosus*, Terenzio negli *Adelphi* o nell'*Heautontimorumenos* (2), mutano il luogo, non una ma moltissime volte, fanno assistere il pubblico a scene che avvengono in cielo, in terra, in aria, a Delfo, ad Atene, nelle case, nelle piazze, nelle strade.

Donde dunque questa strana legge della unità di luogo? Il Castelvetro, l'abate d'Aubignac, l'Accademia di Francia, il Richelieu (3) e altri molti che hanno contribuito a proporre, a sostenere, ad imporre questo canone arbitrario, lo difendono col pretesto della verosimiglianza e dell'illusione. Anzitutto, ribatte il poeta, — ricordiamo ancora una volta il principio —

---

(1) *Poetica*, cap. 17.°, § 1 e segg. — *Estratto*, cap. 17.°, p. 241.

(2) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 78-88. Il Corneille, nel terzo dei citati *Discorsi* e Pier Jacopo Martelli, *Dialogo* citato pag. 58, avevano già rilevata la mancanza dell'unità di luogo nell'*Ajace*; questi (pag. 63) l'aveva rilevata anche nell'*Oreste* e nell'*Ippolito* di Euripide, ma forse a torto.

(3) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 95. Il Corneille in questa questione aveva proposto una tesi contraria a quella del nostro; egli aveva approvato in massima l'unità di luogo « *parceque le théatre est une imitation et l'imitation est préférable quand elle est plus prés du réel* »

l'imitatore non è tenuto a tutti gli aspetti del vero ed in questo il pubblico conviene; il D'Aubignac chiede: « Da chi mai sono stati i poeti investiti della magica facoltà, che bisogna per trasformare in gabinetto, o giardino, nel corso d'uno stesso dramma, quella istessa porzione del palco, che al primo aprirsi della tenda era portico o piazza? ». E il M., vittoriosamente, risponde: « Ne sono stati investiti dalla natura del componimento; codesta magica facoltà della quale essi fanno uso nel corso di un dramma, è quella istessa istessissima della quale si valgono da bel principio, quando, sull'incominciare d'una rappresentazione drammatica, han trasformato le tavole di un teatro di Parigi o di Londra, in un portico o in una piazza o di Tebe o d'Atene » (1).

E non si parli di verisimiglianza e d'illusione; è proprio l'unità di luogo che deforma l'imitazione, che

---

(1) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 112-113. Questo ragionamento — che nella questione è della massima importanza — il M. l'aveva comunicato certamente anche al suo Calsabigi, infatti nella *Dissertazione* di questi leggiamo: « È inverosimile che alzandosi la tela vi troviate in una sala, in un tempio; ma questa inverosimile lo accettate nella prima scena, e allora perchè non ammettere che si rinnovi colle successive mutazioni? » (pag. 154). Samuele Johnson valutò il pregio dell'osservazione e, nella sua prefazione alle opere dello Shakespeare, (1765) scrive: « L'obbiezione che nasce dall'impossibilità di passare la prima ora in Alessandria e la seconda in Roma, presuppone che quando la tragedia comincia, lo spettatore s'immagini di essere in Alessandria e creda che il suo cammino al teatro sia stato un viaggio all'Egitto, e ch'ei vive nei giorni di Marcantonio e di Cleopatra. Certamente colui che s'immagina questo può immaginarsi ancor più; colui che può scambiare un tratto la scena con la reggia dei Tolomei, può una mezz'ora appresso per il promontorio d'Azio scambiarla ».

moltiplica le inverosimiglianze (1), che muta la tragedia in una epopea sopracaricandola di descrizioni: l'illusione anzi coi cangiamenti delle scene, che divertono ed interessano, è aumentata (2).

Nè basta: si aggiunga che nei primi secoli dell'antichità il palco s'intendeva dovesse servire al co-

---

(1) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 93. Ranieri de' Calsabigi (*Dissert.* 153), aveva scritto: « La legge (dell'unità di luogo) venne fatta per sfuggire l'inverosimile, ma invece l'arreca ». Nelle sue *Osservazioni sul teatro italiano e francese* Pietro di Calepio aveva pesato in equa bilancia i difetti di ambe le scuole arrivando ad una conclusione notevole perchè coincide colla pratica odierna. Ecco le sue parole: « Per iscansare ogni sorta d'inconvenienti il signor Baruffaldi ha fatto la *Giocasta* con altra disposizione, intitolandola di scena mutabile, perciocchè professa con tale mutazione provvedere all'inverosimile dell'uniformità sforzata nei fatti che vogliono diversità di sito: ma non è nuovo il suo sentimento: hansi esempii di ciò nelle nostre favole antiche, dei quali mi ricordo ora averne notato nell'*Arrenopia* del Giraldi e nella *Progne* del Domenichi, oltre più contrassegni che ne appaiono nel *Torrismondo*. Nell'età nostra altresì Pier Jacopo Martelli ha fatto prima del Baruffaldi tal professione, cangiando bene spesso luogo da scena a scena Io non niego che in ciascuna maniera non sieno delle sconvenevolezze. Ma più m'aggrada il temperamento dei Francesi, i quali benchè abbiano talora di simili cambiamenti riservano nelle necessità di variare il luogo, la mutazione al fine dell'atto. In tali intervalli siccome si suppone che possan trapassare delle ore; così non riesce strana l'alterazione delle positure, come l'altro subitaneo trasporto dell'uditore; oltre di che rimane alle scene quel vincolo, che dà tanto pregio alle favole » (pag. 84).

(2) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 116. Lo Zanotti che nel suo volume (*Dell'arte poetica, ragionamenti* V, di Franc. Maria Zanotti, Napoli, Porsile 1787) ha accolte tante opinioni del M., è pure contrario alle unità, non giunge però ad affermare che col violarle aumenti l'illusione, ma dice soltanto: « Io però non so comprendere perchè l'azione dovrebbe essere men compassionevole e men bella quando seguisse in due giorni o in tre e anche più, e così portando la varietà degli accidenti, passasse da un luogo all'altro ».

modo degli attori, non a rappresentare il luogo delle scene (1), che testimonianze di Virgilio, di Vitruvio e di altri (2) ci lasciano credere negli ultimi tempi di Roma avvenissero mutazioni sullo spazio riservato all'azione, non solo fra uno spettacolo e l'altro, ma nel corso d'uno istesso spettacolo (3). Solo la mancanza dei necessarii congegni persuase adunque talvolta la scena stabile (4).

Noi che i congegni possediamo — conclude — adoperiamoli, sempre però determinando il luogo in un certo spazio circoscritto (5), « per non lasciare nè la mia fantasia nel tessere la favola, nè quella degli spettatori nell'ascoltarla, fra la nebbia dell'indefinito ».

L'istessa franchezza che il M. — assicurato dal silenzio di Ar. — dimostra nel discutere l'unità di luogo, si trova nella trattazione di altri argomenti

(1) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 89. Nota giustamente il Tirinelli (*Scuola romana*, II), come questa osservazione sia della massima importanza e di ammirevole acume.

(2) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 117 e seguenti.

(3) Il Gravina (*T. della T.*, pag. 98) era stato precisamente dell'opinione contraria, quegli istessi brani di Virgilio e di Vitruvio non provano « che si variassero le apparenze in un' opera medesima » ; e il M. giovinetto nella sua lettera alla duchessa Gambacorta (Racc. Carducci, pag. 10-12) si era mostrato ossequente al maestro ; ma aveva aggiunto: « Se fu lecito agli antichi nel fine dei loro atti (cioè alla fine di tutte le tragedie) cangiar le scene, non sarà gran fatto se a noi si concederà di stendere questa licenza anche per entro il corpo della tragedia ».

(4) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 122. Il finto Aristotile dice a P. J. Martelli (*Dialogo* cit., pag. 55) : « essendo i Greci scarsi di bravi meccanici e di pittori, era d'uopo che accomodassero al luogo la rappresentazione, e che per così dire, facessero tutto in strada ».

(5) *Estratto*, cap. 5.°, pag. 129.

secondarii: quanto al numero degli atti, Orazio s'è conformato agli usi, e i grammatici hanno fatto cosa arbitraria fissandolo in cinque (1); circa il numero degli attori, non necessario ma è opportuno non far discutere più di quattro personaggi per evitare la confusione e la lentezza (2); rispetto al coro, esso era mantenuto sul teatro antico per consuetudine e per superstizione: a noi non giova nè per le descrizioni, nè per le narrazioni, nè per le deprecazioni: lo useremo per i sacrificii e per le feste (3).

Lungo la *Poetica* si ritrovano anche alcuna volta

(1) *Estratto*, cap. 12.°, pag. 196. Anche il Gravina (*Trattato della tragedia*, pag. 105-106) ragionando intorno ai *Brani* di Orazio, di Donato, conclude che la divisione in cinque atti dipende dall'arbitrio; alla stessa conclusione giunsero lo Zanotti (*Discorsi sull'arte poetica*), e il Planelli (*Trattato del melodramma o dell'opera in musica*, Napoli, Donato Campo, 1772, cap. 6.°, pag. 81) ed altri. L'audacia del M. aveva una preparazione all'estero: il Corneille aveva detto che del numero degli atti Aristotile non parla (*Discorso secondo*), ed il Racine scritto in tre atti l'*Esthe*, e così pure il Voltaire *La mort de César*. Anche l'abate Vatryr sulle orme del D'Aubignac, aveva già esaminata la questione dei cinque atti, dimostrando questo numero essere arbitrario.

(2) *Estratto*, cap. 12.°, pag. 202. Il Calsabigi nella sua lettera sopra i *Novi commenti alle poesie di Orazio* del signor A. G., a questo proposito negava che l'oraziano: *ne quarta loqui, etc.* si potesse spiegare proibizione di dare una parte importante ad un quarto personaggio — come A. G. ed Ennio Quirino Visconti credevano — e intendeva questo verso come un'affermazione intorno alla grande abilità occorrente per tenere in scena più di tre personaggi. È nota la satira del Rutzvanscad: *Culicutidonia* prega Abulcassim di ritirarsi mentre ella parla coi suoi figliuoli, non perchè abbia a dir qualche cosa di segreto, « ma sapendo — che — quattro personaggi in una volta — non son permessi dalle buone regole ».

(3) *Estratto*, cap. 12°, pag. 187.

dei consigli generali: sono pochi e semplici: il poeta si formi un'idea sintetica del soggetto, ne disegni la trama, poi dia il nome ai personaggi, di questi senta vivamente gli affetti nel dipingerli dimentichi sè stesso, faccia proprii i loro costumi e le le loro passioni; incominci il dramma con un'azione secondaria che paia vicina alla catastrofe (1) e istruisca così lo spettatore di quanto è avvenuto, non in un colpo solo, ma successivamente, seguendo il bisogno, poi si getti subito nel bel mezzo della vicenda tragica, procurando che tutti gli incidenti preparino e conducano alla fine con una continua sospensione e che questa fine sia davvero l'ultimo mutamento di sorte del protagonista (2).

Qui pongo fine all'esame del trattato metastasiano. Tutto ciò infatti che in esso si legge intorno all'epopea, al mezzo dell'imitazione poetica, (che è il verso), alla rima, al piccolo trattato di grammatica che Aristotile colloca nella sua poetica (3), ai romanzi ecc., è inutile sia riassunto in questo luogo, perchè — come dissi nell'introduzione, — non fa parte della teoria drammatica e non ci presenta in nuova luce il commentatore.

---

(1) È l'idea espressa dal Lamotte nel secondo dei *Discorsi poetici*, e dal Diderot « *Deuxième entretien* ».

(2) Il Corneille aveva dato quasi lo stesso consiglio — verso la fine del primo *Discorso* — raccomandando di restringere la catastrofe solo e *intieramente* alla fine dell'ultimo atto. L'abate di Caluso nella sua *Poetica* aveva sostenuto la medesima opinione appoggiandosi anche sul precetto di Orazio.

(3) Al capitolo 20.°

***

Chi si fosse aspettato di ritrovare nell'*Estratto* metastasiano una violenta aggressione dei canoni drammatici e del suo istitutore, sarebbe rimasto assai deluso. Delle audacie infatti dei suoi predecessori sia nell'interpretazione di Aristotile, sia nella discussione dei critici pedanti, il nostro seppe giovarsi senza accogliere mai alcuna intemperanza d'espressione.

Per lo Stagirita, per il suo raro talento il Metastasio attesta ad ogni pagina la più viva ammirazione, quel rispetto che aveva dimostrato nella lettera del 16 settembre 1747 all'Algarotti, chiamando coll'Allighieri l'autore della *Poetica*

Il maestro di color che sanno.

Rispetto sincero? Il Tirinelli ne dubita; pare a lui che in queste reiterate attestazioni, ci sia un po' della velata e fine ironia così famigliare al poeta.

Ad ogni modo certo è che le frasi vivaci in tutto l'*Estratto*, sono pochissime; in un luogo egli si avanza fino ad affermare: « Pur troppo la *Poetica* è conosciuta abbastanza per confondere e disanimare i più felici ingegni » (1), e poche pagine appresso (2) giunge a lodare chi, anche senza sussidii di dotte ricerche, spezzi le barriere opposte al libero svi-

---

(1) *Estratto*, ediz. citata pag. 8.
(2) *Estratto*, ediz. citata pag. 69.

luppo dell'ingegno: « E quando è giustificato dall'evento, dee sommamente commendarsi il felice ardire di chi mostra a suo rischio, che può talvolta un vigoroso ingegno uscir lodevolmente da troppo angusti limiti, fra quali si trova, con suo svantaggio, ristretto dall'autorità e dal costume: altrimenti i *primi tentatiri* d'ogni arte sarebbero eternamente gli ultimi segni delle nostre speranze e tutta quella immensa parte del mondo che fra le colonne d'Ercole non è racchiusa, sarebbe stata creata inutilmente per noi » (1).

Ma nulla di più. Appena qualche maggiore vivacità si permette contro « la feroce numerosissima turba » dei critici « poveri e nudi affatto d'ogni esperienza teatrale » e « persuasi della loro magistrale infallibilità ».

Questa lodevole misura derivò forse dall'essere l'*Estratto* non solo inteso a rettificare gli errori e le fantastiche cervellotiche spiegazioni dei passi aristotelici, ma anche a rispondere a molte accuse fatte all'opera metastasiana. Il Metastasio lo dice nella fine della prefazione: « Il solo oggetto del mio lavoro è stato l'inquieto desiderio di giustificarmi »: e l'*Estratto* ha appunto l'andamento di una difesa cautelato e circospetto.

---

(1) Il M. non si spinge più in là, ma queste frasi sono sufficienti a mostrarci quanto inesatto sia il Concari (*Il settecento*, pag. 78) asserendo « il M. non sa vedere che coi classici occhiali dello stagirita ».

Forse come difesa non era necessaria: ha ragione Jacopo Durandi (1): « certe cose non avean bisogno d'essere giustificate e certi difetti in lui si tollerano ma non si possono difendere ».

Ma quello che non giovò all'avvocato giovò al trattatista. Questa placidità, questa misura gli permisero di ottenere il suo scopo meglio di tutti gli altri. Non già nella interpretazione del pensiero filosofico: in questa parte — l'ho fatto notare più volte — il Metastasio è singolarmente ristretto e manchevole: basti per tutto il ricordare quel suo scrupolo religioso intorno alla ispirazione divina della poesia, quella sua, quasi comica, paura del delirio promotore dell'opera d'arte, (delirio che pure lo stesso Gravina (2) aveva accettato); l'importanza soverchia data alla materia dell'imitazione, le difficoltà opposte al principio aristotelico sull'essere la poesia generale, certi appunti sulla moralità di qualche figura tragica greca.

Ma se lo speculatore è talvolta piccino e spesso insufficiente, il critico artista è abile e fine: invece di contraddire Aristotile si studia di farlo in molte questioni parlare in proprio favore; dove non gli riesce una tattica siffatta chiama in aiuto o dei principii intuitivi come quello che l'esperienza deve essere feconda di insegnamenti anco per la poesia, od idealità nobili e generose come quando rivendica al

---

(1) *Saggio sull'imitazione rispetto ai drammi per musica*, tomo 10.
(2) *Ragione poetica*, cap. 7.°

popolo il diritto di partecipare col suo applauso alle feste dell'arte, alle sacre cerimonie del pensiero. Il Metastasio, poeta di corte, ha in quel momento una visione grandiosa e superba più che non forse il Voltaire, poeta di rivoluzione: nella veemenza della sua invettiva è la solennità del teatro greco, dove il popolo, colla spontaneità del suo riso e delle sue lacrime, coronava di gloria i poeti.

E non a caso ho detto critico artista; quanto vi è di buono e di lodevole nell'*Estratto* metastasiano deriva dalla felice fusione di queste due qualità: dello spirito critico e del senso d'arte. Il Marmontel non aveva più ragione di lamentare: « *C'est un supplice pour les artistes que les prèceptes donnès par ceux qui ne savent pas l'art* »: i precetti che si ritrovano nell'*Estratto* metastasiano, sono dettati dalla lunga esperienza dell'arte; la discussione dei *mezzi* morali e materiali della tragedia — anche quando sia imperfetta nel rispetto teoretico — è tutta desunta dalla pratica della scena, dalla sicura conoscenza di ciò che piace e commuove. *Le secret* — diceva il Boileau — *c'est de plaire et de toucher*. Questo segreto il Metastasio lo conosce e nell'additarlo l'artista non s'inganna: si può ripetere di lui quello che egli scrive del popolo: « potrà cadere in fallo quando dice perchè la tal cosa piaccia e commuova, ma non erra mai nell'indicazione del fatto se pure gliene sfugga la causa ».

Ed insieme all'artista c'è il critico: e non solo il critico nato, ma anche il critico formatosi. Il critico

nato — ho detto — perchè — ripeterò col Morandi — ogni vero artista è sempre in potenza un buon critico dell'arte sua, perchè il temperamento dell'ingegno del Metastasio, limpido, facile, fornito di una dose inesauribile di buon senso, era attissimo alla critica: egli sapeva avere ora la minuziosa precisione necessaria per discutere del valore di una parola, ora la larghezza sufficiente per ricostruire, nella sua grandiosità, il pensiero di un poeta. Ed il critico formatosi: lo avevano preparato la grande erudizione, la soda cultura greca, la padronanza dell'antico teatro. Tutto ciò era necessario: perchè il commento aristotelico riuscisse opera fresca e vivace, perchè avendo severità scientifica, fosse preso in considerazione dai dotti. Fino ad allora questa felice fusione dell'artista e del critico era mancata: molti studiosi che dal cinquecento in sù avevano nella speculazione filosofica, nella ricerca erudita, trovato di che abbattere le leggi violatrici della libertà artistica non erano nella fama necessaria, non possedevano la leggiadria d'esposizione richiesta per divulgare le loro idee: molti artisti d'altra parte — e ricordiamo il Corneille ed il Baretti — colle migliori intenzioni del mondo erano troppo scarsi di cultura, troppo malsicuri della pratica del teatro antico, per farsi ascoltare dagli studiosi (1).

---

(1) Si aggiunga che il Corneille si accinse a studiare le regole della drammatica e la polemica intorno ad Aristotile dopo di aver composto le sue tragedie per difendersi dagli attacchi. Il suo

Il Metastasio invece come artista rende elegante e celebre il critico, come critico assicura ed irrobustisce l'artista. In ciò l'importanza dell'*Estratto*. Audacia per audacia, prova per prova niuna forse ve ne ha nel suo libro — lo vedemmo nelle note apposte alla dichiarazione della dottrina — che non sia stata precorsa dal Frascatore al Lamotte: il Metastasio le aduna tutte, dà loro l'autorità del suo nome e le getta in falange numerosa contro « i metafisici precetti ». Perciò la battaglia è vinta: il Metastasio allarga il pensiero aristotelico e, dove non lo può, ne rompe la cerchia aprendo all'arte via nuova verso campi nuovi.

L'edifizio dei precetti canonici è sfasciato: i trattatisti son fugati; più che vent'anni dopo il Manzoni trova una banda di superstiti sostenitori di appena due o tre fra le tante regole aristoteliche, li affronta e ne ottiene facile e gloriosa vittoria.

Così Pompeo distrusse i pochi compagni di Spartaco, sfuggiti alle legioni vittoriose di Crasso.

---

studio dunque, per quanto vivace ed acuto, non poteva essere storicamente profondissimo. Vedi *Trattato della tragedia*, Gravina, pag. 119 e Dacier, *Considerazioni sulla Poetica*.

II.°

L' *Aria*

I melodrammi del Metastasio — come tutti quelli che furono scritti in Italia e prima e contemporaneamente e, per certo tempo, dopo il poeta cesareo — risultano di due parti ben distinte fra loro: dell'*aria* e del recitativo.

Questa, che, a causa del metro, risalta agli occhi del più inesperto lettore, non è distinzione formale, ma ha le sue radici nella differenza teoretica dell'ufficio a ciascuna di esse parte affidato.

Queste forme rispondono infatti ai due momenti d'ogni dramma e del lirico in ispecie: il *tranquillo* e l'*appassionato;* l'orditura del dramma, tutto ciò che ne forma il nodo o lo scioglimento appartiene al *recitativo;* tutto ciò che ha la mossa della passione, contrassegna alcun che di più vivace, di più violento, inclina all'*aria.*

Le *arie* debbono essere il più puro ed il più semplice linguaggio degli affetti, null'altro contenere che le *formole*, diciamo così, del dolore, dello sdegno, della tenerezza, della disperazione, del timore e di ogni altro gagliardo sentimento (1).

---

(1) Ho riassunto ed ho dato unità ad alcuni giudizii e ad alcune definizioni espressi e formolati da P. J. Martelli, *Dialogo cit.*, pag. 179, dal disserente sul *Poema lirico* nell'Enciclopedia e dal *Trattato* del Planelli sull'*Opera in musica.*

Il passaggio dal recitativo all'*aria* deve essere logico, graduato, necessario: l'Arteaga (1) esemplifica così la psicologica concatenazione delle due forme: « La situazione più veemente e concitata, dove i primi impeti della passione si spiegano, quando l'anima ondeggiando in un tumulto di affetti diversi sentesi tormentata dalle proprie dubbiezze, senza sapere a qual partito piegare, quest'alternativa di un passaggio da un sentimento in un altro diverso, è quanto forma l'ultima parte del recitativo (quella che suolsi chiamare *recitativo obbligato*) dove lo stile vibrato ed interciso mostra nell'andamento suo la sospensione di chi parla e il suo turbamento, e lascia alla musica strumentale l'incombenza di esprimere, negli intervalli della voce, ciò che tace il cantante. Si risolve finalmente il personaggio ed abbraccia quel partito che più confacente gli sembra, gli affetti più liberamente si espandono e sono, per così dire, nell'ultimo loro periodo; cotale situazione è propria dell'*aria*, la quale, considerata sotto questo filosofico aspetto, non è altro che l'epilogo e l'epifonema della passione, è il compimento più perfetto della melodia ».

Appunto come epilogo ed epifonema della passione, nei melodrammi metastasiani, le *ariette* si trovano sempre al termine delle scene; — non però in tutte chè alcune volte, come nell'ultimo atto della *Didone*, su venti scene vi sono appena sei *ariette*.

(1) *Rivoluzioni del teatro musicale*, cap. 1.°

Questa posizione parve a molti la più logica, la più conforme alla funzione dell'*ariella:* Gian Giacomo Rousseau nella dissertazione sul poema lirico nell'*Enciclopedia* esamina l'*aria* di *Mandane* alla fine della scena 1.° atto 1.° dell'*Artaserse:*

> Conservati fedele,
> Pensa ch'io resto e peno, ecc.

affermandola collocata nel vero momento della passione e del canto: se — egli scrive — fosse nel mezzo o nel principio della scena, quasi volendo servire da ragionamento, sarebbe semplicemente assurda.

Ad ogni modo, anche chi non voglia partecipare agli entusiasmi del Rousseau, ma osservi invece con Giovanni Andrés che il collocare le *arie* alla fine delle scene è una convenzionalità, non essendo sempre possibile al dramma « riservare a questo luogo i furori della passione, i bollori degli affetti, gli estremi languori della malinconia e del dolore » (1), deve però preferire il sistema del poeta romano a quello, messo in uso dal Lemene nell'*Endimione* e seguito poi da molti musici e poeti, di porle sul principio.

Invero nessuna aberrazione maggiore dell'introdurre lo spettatore ad assistere al parosismo di una passione della quale non ancora conosce le vicende;

---

(1) Giudizio sull'opera del Metastasio dell'abate D. Giovanni Andrès, secondo tomo dell'opera *Delle origini, dei progressi, dello stato attuale d'ogni letteratura.*

un epilogo dice l'Arteaga, sul principio è un controsenso (1).

Quando e da chi nacque la distinzione fra l'aria ed il recitativo?

L'*aria*, ho detto, figurò nel melodramma assai prima dell'opera metastasiana. Quando però l'uso delle *arie* sia incominciato è da molti discusso da nessuno stabilito: da alcuni *musicalmente* lo si fa risalire ad Alessandro Scarlatti, o al Cavalli o al Cesti: *poeticamente* il Crescimbeni, il Tiraboschi ed il Napoli Signorelli l'attribuiscono al Cicognini.

Il Planelli (2), sulle orme degli storici sopracitati, scrive: «In questo secolo (XVIII.°) si cominciarono a inserire le *arie* nei melodrammi, perchè fino allora tutto fu in essi recitativo e la musica tutta in istile recitativo composta. L'introduzione delle *arie* è attribuita al Cicognini il quale nel suo *Giasone*, melodramma pubblicato nel 1649, cominciò ad interrompere il grave recitativo con quelle anacreontiche stanze ».

L'Algarotti (3) invece fa notare che Jacopo Peri nel musicare l'*Euridice* aveva già distinto il *recitativo*, temperato sistema della favella diastematica e di quella continuata; altri (4) compì l'appunto os-

---

(1) Il Metastasio ha qualche volta — qualche rarissima volta — come nella scena VI del terzo della *Didone* e nella I del terzo dell'*Artaserse*, l'arietta sul principio della scena: ma la situazione, a dir vero, glie lo permette.

(2) *Trattato dell'opera in musica*, pag. 14.

(3) *Trattato delle opere in musica*, tomo 8.° delle opere, pag. 337.

(4) Vedi *Trattato sul melodramma in Italia* del Perosa, pag. 15.

servando come in questo melodramma *Euridice* canti alcune strofe di breve metro od anacreoniche, abbozzo evidente dell'*aria* (1). E forse, se non come forma certo quanto al genere dell'ispirazione poetica, si potrebbe andare più in là dell'*Euridice*, arrivare alla stessa *Dafne;* Marco da Gagliano nella prefazione alla *Dafne* (2) parla infatti dell'*aria* dell'ottava

Chi da' lacci d'amor vivo disciolto

e di quella che canta Apollo vittorioso del *Pitone*

Pur giacque estinto alfine.

E se Marco da Gagliano parla di *arie* otto anni dopo l'*Euridice*, la poesia ricordata era scritta fino dal 1594.

Che dunque già il Rinuccini ed il Peri pensassero occorrere all'opera drammatica due toni, l'uno per il sentimento che si svolge, l'altro per la passione che erompe?

Mi induce a rispondere: sì il sapere dai biografi che quei due egregi uomini: « si posero a notare con ogni minutezza di quali modi ci serviamo ed accenti nel dolore, nell'allegria, e negli altri affetti da cui siam presi ».

Ma, quel che più importa, il Peri ed il Rinuccini

---

(1) A questo proposito vedi Peri nella prefazione dello spartito d'*Euridice*.

(2) Firenze 1608, edizione fatta dal Marescotti.

non avevano bisogno di scoprire essi come la poesia drammatica ammetta due toni diversi; questo lo insegnavano loro i poeti ed i trattatisti tragici del tempo, Gian Giorgio Trissino già nella sua *Sofonisba* aveva adoperato l'endecasillabo sciolto per svolgere le parti ed il nodo dell'azione, ma quando l'animo dei personaggi veniva turbato da passioni violente, o commosso da affetti soavi, come accade alla protagonista nel principio della tragedia, era ricorso ai metri della lirica (1).

Ed il Giraldi, che condanna nella tragedia i versi rimati perchè non compatibili colla verisimiglianza, distingue egli pure nelle composizioni drammatiche *due momenti*, se ammette (2) « convengono anche nelle tragedie le rime nelle parti morali e nelle *affettuose che sono indotte o per mover compassione* o *per dimostrare improvvisa allegrezza* ».

Ma non in questo costume della tragedia della rinascenza è ancora la fonte vera dell'aria nel melodramma, perchè quella differenza di metri era suggerita al Trissino specialmente dall'aver osservato che nella tragedia greca ogni qualvolta non solamente il coro, ma ogni singolo attore è agitato da interna commozione, si lasciano le forme del discorso ordinario per prendere quelle della lirica.

Al pari del Trissino Ottavio Rinuccini e Jacopo

---

(1) Vedi il volumetto di Ermanno Ciampolini *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, pag. 39.
(2) *Discorsi poetici*, pag. 234.

Peri, come nella creazione del melodramma, ebbero collaterale al genio artistico la profonda convinzione che la tragedia greca fosse tutta musicata (1), così forse nell'introdurre le arie nell'*Euridice* pensarono a far rivivere un'altra costumanza dell'ellenico teatro.

L'istessa idea — poco meno che due secoli dopo — ebbe Pietro Metastàsio. Egli nel suo *Estratto* avverte primo di tutto sulle orme del Martini che per Aristotile nella tragedia vi erano due musiche, l'armonia e la melodia e illustra questa asserzione citando un brano del capo V del libro ottavo della *politica* in cui lo Stagirita distingue una musica *nuda* ed una *vestita*. Ecco affermata secondo il Metastasio la distinzione di tono nelle opere drammatiche: « la considerabile differenza che corre — egli scrive — fra coteste due musiche si rende sensibilissima nei recitativi e nelle *arie* dei nostri presenti drammi musicali » (2).

In questo convincimento si conferma trovando nei *problemata* che gli attori si servivano or dell'*ipodorio* or dell'*ipofrigio* perchè adattatissimi ad esprimere le profonde o le veementi passioni (3). Questa

---

(1) Vedi *Dedicatorie* della *Dafne* (Firenze, appresso Giorgio Marescotti 1660) e dell'*Euridice* (Firenze, Cosimo Giunti, 1600).

(2) *Estratto*, cap. 1.°, ediz. Zatta, pag. 15. Tale sua opinione egli espresse anche nella lettera a Saverio Mattei del 15 gennaio 1774, stampata fra le opere di questo nel tomo IV della edizione di Torino.

(3) *Estratto*, cap. 4.°, ediz. Zatta, pag. 49. A questo proposito, ed a maggiore chiarezza, stimo utile riferire dal Planelli, *Trattato dell'opera in musica*, pag. 112: « Il modo *frigio*, per esempio,

l'osservazione originale: insieme all'esistenza nell'antica tragedia di tempi musicali diversi il Metastasio poi, come gli altri, avverte quella di metri poetici disuguali. Nell'*Estratto* infatti egli scrive (1): « Il poeta nei cori *cambiava i metri usati in tutto il resto della tragedia*, abbandonava talvolta il giambo, si valeva degli anapesti e dei trochei, piedi più veloci e più vivaci, e legava insieme un certo determinato numero di versi addattato ad una particolare periodica cantilena, che con altre parole, ma con le misure e con le cadenze medesime, poteva più volte replicarsi; di codesta più artificiosa musica, non si valse poi il coro unicamente cantando solo, ma talvolta a vicenda cogli attori *e gli attori parimenti talvolta scompagnati dal coro* ». E termina col domandarsi « or che altro sono mai le ariette dei nostri drammi musicali se non le suddette antiche strofe? E perchè mai tanto si grida contro queste visibili e patenti reliquie del teatro greco? E da quei dotti medesimi che sempre ce ne raccomandano l'imitazione? » (2).

Ma le *ariette* non venivano condannate perchè si

appo i greci ispirava lo sdegno e gli spiriti marziali, il *lidio* portava all'allegrezza ed alla danza e così degli altri. È su tale proprosito assai noto il fatto di Timoteo che col modo *frigio* mise in furore Alessandro, e il fece correre all'armi, ma che cangiando a un tratto il *frigio* in *dorico* rasserenò il furibondo monarca ».

(1) Cap. 12.° nell'edizione Zatta a pag. 206.

(2) Queste idee, come è facile ritrarre dalla lettera 15 ottobre 1754, il M. deve averle comunicate al suo apologeta Ranieri de' Calsabigi; nella dissertazione metastasiana di quest'ultimo

stimasse novità l'esistenza di due toni diversi nell'opera melodrammatica, sibbene per le grandi offese che nell'*aria* da varie parti si recava ad ogni sano principio artistico.

La pratica dell'*aria* non poteva infatti essere più lontana dalla teoria. Per il maestro l'*aria* sola aveva importanza; quanto al recitativo o lo scombiccherava alla lesta, o se lo faceva scrivere da giovani aiutanti, riservando a quella tutta la propria sapienza d'istromentazione, tutta la propria potenza melodica; il Vinci e l'Jomelli che *lavorarono coll'orchestra* la scena intiera, parvero audacissimi (1).

---

noi le ritroviamo tutte. Ecco tre brani che possono interessare: pag. 157: « Invece di continuare le vaghezze della musica dopo ogni atto nei cori, le abbiamo trasportate quasi in fine d'ogni scena nelle nostre *arie*, che altro in sostanza non sono che parti del coro, le quali la lirica poesia e le vaghe e sublimi immagini di quella conservano ».

Pag. 158: « Il coro era sentenzioso, insipido, noioso, interrompeva l'azione, l'*aria* si veste della passione ».

E a pagina 159-160: « Ci siamo liberati dall'abuso del coro (che gli antichi conservarono perchè schiavi della tradizione), senza rinunciare alle bellezze che somministra. L'impieghiamo numeroso quando si adatta all'azione, non ne guasta l'ordine, nè l'interrompe, e più comunemente poi lo collochiamo *alla fine delle scene*, in bocca ai personaggi della nostra *aria*, che non sono che perorazioni del discorso, o conclusioni della scena; ed adempiamo così ai precetti oraziani: *Actoris partes chorus, etc... Ne quid medios intercinat*, etc. ».

Di queste, che erano *penne del parone*, il Calsabigi si fece bello anche in una violenta polemica con certo A. G. commentatore di Orazio, molto lodato dalle riviste italiane.

(2) Vedi Planelli dell'*opera in musica*, pag. 140; Saverio Mattei, *Elogio* dell'Jomelli, pag. 91: « L'Jomelli diceva che più facilmente darebbe l'incombenza ad altri di far quattro *arie* e non un verso del recitativo »; vedi Algarotti, *Trattato sull'opera in musica*, pag. 338, tomo VIII delle opere.

L'opera veniva ad essere così un miscuglio bizzarissimo: il recitativo era semplice, troppo semplice, nulla più « *qu'une déclamation scandée* » (1), e dopo tanta semplicità — gli artisti pareva parlassero — la musica usciva d'improvviso con tutta la sua maggiore pompa, con una straordinaria opulenza di mezzi vocali ed istrumentali. Era precisamente il contrario di quello che il concetto teoretico dell'aria esigeva.

Il recitativo infatti avrebbe dovuto far spiccare le inflessioni, i risalti che la violenza degli affetti dà all'espressione, essere quindi la preparazione dell'*aria* che doveva chiudere la scena; invece si saltava bruscamente dalla musica più facile e piana ai brani più sottilmente lavorati. E pazienza fossero state gemme incastonate in un metallo volgare, ma erano gemme false o almeno d'un taglio barocco (2).

Le arie peccavano di soverchia ornamentazione, di troppa istrumentazione; mentre avrebbero dovuto, come quelle dello Scarlatti che avevano una mossa agile e svelta, essere di gran tocco ma semplici, erano *arie leccate* (3); non si comprendeva che il patetico abborre dalle cose troppo complicate come dai tuoni troppo acuti o troppo gravi (4).

Ma chi si ricordava della funzione patetica, commovente dell'*aria?*

---

(1) De Brosses, 2.°, 332.
(2) Vedi De Brosses, *Lettera 9.ª*, vol. I, pag. 99.
(3) Algarotti, op. cit., pag. 539-540.
(4) Planelli, *Trattato*, pag. 122-127.

Si pensava invece — e il Vinci si mise fra i primi sulla cattiva strada — a fughe, a volate, a ritornelli. Oh! quanto eran rari gli squisiti intelletti d'artisti come Benedetto Marcello, com'eran poche le musiche semplici, gravi, oneste pari a quella di *Timoteo e Cassandra!* (1).

La vera musica scompariva, poichè — scrive Scipione Maffei (2) — «Chi dice musica, dice concento, ed ora non si ode spesso che un suono, e fino il pensiero del compositore negli smoderati abbellimenti, tutto si disperde e perisce ».

Se questo, che l'Algarotti chiamava *il secentismo* dei compositori, nuoceva alla musica stessa, immaginiamo se faceva rispettare i diritti della poesia!

I compositori non rispettavano in genere il pensiero del poeta: nell'*aria* volevano essere padroni: parole, toni, convenienze di scena, virgole, punti, interrogativi, niente aveva valore (3).

Se tali violazioni del buon senso e del buon gusto ci pajono inverosimili, sentiamo da Saverio Mattei che cosa abbia appreso l'Jomelli dal Metastasio quando si recò nel 1748 a Vienna a musicare l'A-

---

(1) Vedi a questo proposito Algarotti, *Trattato sul melodramma citato*, fine del capitolo sulla musica.

(2) *Discorso sul teatro italiano.*

(3) Benedetto Marcello, *Teatro alla moda*, pag. 17-18. Il M. considerava tutte queste imposizioni come uno strappo alle leggi che dovevano determinarè l'accordo fra la musica e la poesia; egli scriveva nel 1765: « Le arie chiamate di *bravura* sono appunto lo sforzo della nostra musica, che tenta sottrarsi all'impero della poesia ».

chille in Sciro: il giovine compositore di Aversa imparò: « a non fare dei passaggi sui nomi proprii, a non vocalizzare sulla parola non ancora terminata la prima volta a pronunziarsi, ed a non trasportare con repliche i versi prima di riferirli tutti » (1).

Ma quei maestri che non avevan la fortuna nè la docilità di accogliere precetti dai poeti, facevano cose ancor peggiori: la virgola li autorizzava alle pause più lunghe (2), certi nomi dovevano avere lo stesso accompagnamento in tutte le arie, qualunque fosse l'intonazione generale del brano (3); certe vo-

---

(1) Saverio Mattei, *Elogio d'Jomelli,* pag. 79: forse per aver obbedito a questi precetti l'Jomelli « raggiunse il grande, il patetico tragico, mai arrivato prima di lui », pag. 103.

(2) Il Planelli racconta: « Componeva un maestro un'arietta. Quando egli giunse a questi versi:

Ah! giusti Dei, non fate,
Ch'io più soffra così

il buon maestro fra un verso e l'altro segnò una lunga pausa introducendovi un motivo d'istrumenti. Invano fu a lui amichevolmente rappresentato che il senso non ammetteva siffatte interruzioni e ch'egli da sè medesimo si poteva ben accorgere quanto mal suonasse quello:

Ah! giusti Dei, non fate,

condannato a stare sì lungamente sospeso. Ma si ebbe un bel dire... il maestro stette fermo, allegando... che la virgola gli permetteva quell'interrompimento » (Op. cit., pag. 141).

(3) Scrive l'Algarotti: scontrandosi in un'aria — ed il Planelli aggiunge: *in un'aria di furore* — le parole di *padre* e *figlio,* non manca quivi giammai il compositore di tenere le note raddolcendole il più che si può, e di rallentare ad un tratto l'impeto della musica con che si persuade oltre d'aver dato alle parole quel sentimento che si conviene, di aver anche condìta la composizione sua di varietà ».

cali che si prestavano a passaggi non sfuggivano al loro destino nemmeno se si trovavano nel punto in cui il verso aveva l'eccitazione maggiore (1); la cadenza dell'aria, anzichè essere tratta dal cuore medesimo di quella, averne la medesima indole, formarne insomma la perorazione e l'epilogo, era spesso di genere, di tonalità, d'ispirazione diversa (2).

E, con tutte queste licenze i maestri quando le *arie* del dramma che stavano musicando non li accontentassero, senza uno scrupolo al mondo, le sostituivano con certe altre che tenevano in serbo (3).

---

(1) « Io ho osservato — scrive Saverio Mattei — sulle carte di due o tre maestri l'aria:

Qui ti sfido,

che canta Teseo quando ha da combattere col Minotauro, che già s'avvicina e non ho potuto trattenere le risa in osservare che in quell'aria *quei buoni maestri* ritrovando fortunatamente una vocale nell'ultimo verso:

La tua rabbia,

han caricato la prima sillaba di *rabbia* di tanti passaggi e gorgheggi, cosicchè è obbligato il Minotauro, d'aspettare che termini prima Teseo e poi incominciare l'attacco, e frattanto il Minotauro si sentirà un poco di musica placidamente ». Lo stile non è ammirevole, ma il brano è efficace.

(2) V. Algarotti, op. cit. Il Perosa nella sua apprezzata monografia scrive: « Era costume musicare ogni aria con un triplice movimento: dapprima con un lento patetico, poi con un altro tempo vivace ed espressivo per tornare da ultimo al primo movimento » pag. 27.

(3) Nel *Nerone fatto Cesare* di Matteo Noris (1715, Venezia, Marino Rossetti) c'è la nota degli autori delle *arie*: sono *sette*.

Che le arie fossero sostituite con quelle di altri avvenne sovente e, incredibile a dirsi, anche al Metastasio: nel *Catone in Utica*, musicato da Carlo Buonarigo (Venezia, 1729) moltissime arie non sono dell'autore: lo stesso fatto si ha nell'*Artaserse* (edizione di Venezia 1730).

Come ognun vede l'*aria* poteva magnificamente rispondere alla missione che le affidava l'Arteaga: d'essere l'epifonema della passione!....

Alla tirannia ed al cattivo gusto dei maestri s'aggiungevano le pretese ed il barocchismo dei cantanti: i diritti di questi erano inviolabili ed avevano, come scrive giustamente l'Ambrosoli (1), maggiore potenza che non le convenienze drammatiche ed il decoro del personaggio rappresentato.

Nell'*aria* i cantanti la facevano essi pure da padroni; inveterate consuetudini fissavano la quantità delle *arie* basandola sulla gerarchia degli artisti; era stabilito il numero di quelle in cui alcuno dovesse cantare da nemico o da amico, in tono triste e in tono lieto (2): le migliori dovevano essere affidate alla prima donna e quando di *arie* ce ne fossero poche piuttosto che scontentare lei o la seconda, togliendone a questa per darne a quella, il maestro tagliava scene intiere di recitativo (3): ancora era limitato il numero delle *arie* che dovessero terminare in scena « desiderando il cantante di uscire dopo la sua per avere il *viva* del pubblico » (4). E almeno con tante pretese avessero gli artisti dato all'*aria* del loro cuore una qualsiasi efficacia drammatica: ma che!...... non ci pensavan nemmeno:.... nell'azione

---

(1) *Commemorazione del M. tenuta in Vienna nel 1846.*

(2) Benedetto Marcello, *Teatro alla moda*, pag. 12-18 ed Algarotti.

(3) Benedetto Marcello, pag. 26, ed Algarotti.

(4) Benedetto Marcello, pag. citata.

tutte le maggiori inverosimiglianze eran lecite; battevano in scena il tempo (1) colla mano e col piede..... cantando l'*aria* d'un prigioniero scuotevano ripetutamente come indemoniati le braccia cariche di catene « per far vedere al pubblico ch'eran catene di stagno..... » (2), voltavano e rivoltavano la tazza del veleno che dovevano trangugiare « perchè già la tazza è vuota.... » (3): quando stavano per erompere in *arie* di collera aspettavano la fine del discorso dell'interlocutore placidamente colle mani alla cintola (4).

Che dire poi del canto? esso era nelle arie simile « a quelle pitture sotto le quali faceva mestieri di scrivere: questo è un cane, questo è un gatto. Per capirne sillaba bisognava non distorglier gli occhi un istante dal libretto » (5).

Quelle arie eran « duelli all'ultimo fiato »: gorgheggi atti soltanto a blandire le orecchie, ripetizioni infinite di parole, specie nella prima parte (6), — chè i maestri, lamenta il Mattei, si soffermavano molto su questa e precipitavano sulla seconda —

---

(1) Benedetto Marcello, pag. 30.

(2) Pindemonte nei *Discorsi*, pag. 298.

(3) Benedetto Marcello, op. cit., pag. 30; ho citato questi due esempi perchè potrebbero convenire l'uno al primo atto dell'*Artaserse*, l'altro al terzo del *Temistocle*.

(4) Algarotti, *Trattato della musica*, pag. 340.

(5) La frase è di certo Salvini riferita dall'Algarotti nel *Trattato* citato, pag. 354.

(5) Algarotti, op. cit., pag. 341-344. Il Planelli (*Trattato* cit.) pag. 97, satiricamente raccomandava « per comodo dei signori cantanti i due primi versi abbiano senso a sè ».

cosicchè anche se il poeta non aveva seguito il consiglio del Marcello di fare arie così lunghe « che alla metà di esse non si ricordi più il principio » (1), gli uditori non riuscivano mai a comprendere quale legame fosse fra l'uno e l'altro verso.

Di tutto ciò l'Algarotti era tanto irritato da dire essere preferibile a lui ed agli stranieri l'operetta buffa italiana al melodramma serio perchè in quella « almeno i cantanti non volevan tanto trillare », e si chiedeva « quando i cantori torneranno ad essere semplici e fedeli esecutori del pensiero altrui »? (2).

Per ottenere questo il Planelli confidava in un'efficace riazione dei maestri, domandando loro che « prendendo per mano la vera musica vocale la rimenassero sulle scene » (3).

Sero medicina paratur. Anche se i maestri avessero voluto porre a freno i cantanti, avrebbero avuto di contro il gusto del pubblico oramai in fatto di arie

---

(1) Benedetto Marcello, op. cit., pag. 13. Attorno a questi gorgheggi e a queste ripetizioni, ecco, fra i tanti, due brani — efficacissimi — di Saverio Mattei riferiti anche nell'edizione di Nizza (1783) delle opere metastasiane: « . . . E mentre Poro (in un'arietta dell'*Alessandro nelle Indie*) si diverte così, Alessandro sulla scena, paziente più di un Giobbe, sta a sentire e a vedere dove va a finire questo impertinentissimo andirivieni ». Più sotto: « Certe volte l'aria comincia, *parto*, dopo un comando risoluto del tenore, e il disubbidiente principe contralto prende a gorgheggiare, e non parte mai e il re tenore sel soffre, perchè egli quando dà un comando pure gorgheggia e si fa una corte di balbuzienti ». Così sarà avvenuto, ad esempio, nel *Siroe* e nella *Nitteti*.

(2) Algarotti, op. cit., pag. 349 e 361.

(3) Planelli, *Trattato* cit., pag. 30.

corrottissimo. Il pubblico nei melodrammi non curava e non s'interessava — questo era inteso — affatto ai recitativi; chi fosse entrato in teatro durante uno di questi, avrebbe creduto « sentir muggire il bosco o rumoreggiare il mare irritato dal vento » (1).

Tutta l'attenzione si riversava sull'aria, e nella musica, come nel canto di quella, si volevano ognora innovazioni, bizzarie, stranezze: l'amore al nuovo, allo straordinario regnava dalle decorazioni sceniche fino alle voci ed ai suoni. Il De Brosses racconta d'una rappresentazione cui egli ha assistito (2): « Le célèbre Senesino fesait le premier rôle: je fus enchanté du gôut de son chant et de son action théatrale. Cependant je m'aperçus avec ètonnement que les gens du pays n'en ètaient guère raves. Ils se plaignaient qu'il chantait d'un *stile antico* ».

In Italia il buon gusto e il buon senso sono stati ritenuti sempre un po' *stile antico!*.....

Tutte queste aberrazioni del compositore, dei cantanti, del pubblico, inducevano molti uomini di lettere e di studio a desiderare che il melodramma ritornasse — come era stato, secondo quel ch'essi credevano, fino agli albori del decimosettimo secolo — tutto recitativo (3).

---

(1) Da una lettera dell'Algarotti. Ed il De Brosses, 2.°, 314: « Les échecs sont inventés à merveille pour remplir les vides de ces longs récitatifs et les ariettes pour interompre la trop grande assiduité aux échecs ».

(2) De Brosses, *Lettera da Napoli*, 2.°, 346. *Lettera da Roma*, 2.°, 314.

(3) Vedi Planelli, *Trattato*, pag. 83.

Le ariette — si diceva — vengono a rompere il melodramma nei momenti più opportuni. Come nella tragedia musicale francese, negli istanti più fortemente drammatici, l'attenzione era distratta dai balli che si volevano legati al soggetto, così nell'opera italiana si aveva il medesimo danno — scriveva il Voltaire — per « *ces ariettes détachées qui interrompent l'action et qui font valoir les frédons d'une voix effeminée mais brillante aux dépens de l'intérêt et du bon sens* » (1).

E alcuni gridavano: *via l'arietta*. Ma erano voci isolate. Fino a quando esse non fossero divenute generali il poeta doveva modestamente cercare un accordo fra la teorica dell'*aria* e le condizioni di fatto che la governavano. Pietro Metastasio lo tentò.

Le *ariette* si potrebbero dire la spia del M.; esse rivelarono che il poeta di *Didone* era sopratutto lirico e non già tragico come molti — lo vedemmo, e a' suoi tempi e dopo, lo considerarono. Ad alcuni anzi parve che, tolte le *arie*, le opere del M. potessero d'un subito venire considerate vere e proprie tragedie, e quindi gridavano: « *Laissez à part tous les petits appareils des ariettes d'opéra, alors les oeuvres du M. ce seront de parfaites tragédies* » (2).

Ma alla maggior parte dei critici neppure passa-

---

(1) E il De Brosses, 2.°, 323: « Les airs cousus au bout des scènes n'étant pas toujours assez liés au sujèt, ces airs exquis font le même effet de diversion que les bals dans l'opéra française ».

(2) De Brosses, 2.°, 307.

rono per la mente tali propositi eroici; anche quelli che all'*arietta* erano contrarii, odiando il peccato, ammirarono ed esaltarono la sua fattispecie ed il peccatore.

Il Voltaire, ch'era del numero, trovava il M. avere col suo talento riparato ad ogni difetto del genere e le sue ariette esser paragonabili alle migliori, alle più delicate composizioni d'Orazio. Dell'aria:

Vo' solcando un mar crudele (1),

come dell'altra

Sprezza il furor del vento (2)

non rifiniva le lodi (3).

Altri, come l'Andrès, scindeva nettamente la questione e sapeva avvertire il pregio intrinseco di ciò che nel dramma riusciva inopportuno: «Le ariette — egli scriveva — superiori alle volte ai più sublimi voli di Pindaro e di Orazio ed alle più soavi creazioni di Anacreonte e Catullo, ardisco dire che distaccate possono far onore ai lirici più rinomati, messe in bocca agli interlocutori alle volte recano il maggior pregiudizio ai drammi del M. » (4).

L'Attems lo proclamava « l'Anacreonte Italiano del

(1) *Artaserse,* atto I, scena XV.
(2) *Adriano,* atto I, scena III.
(3) *Lettera al cardinal Querini.*
(4) *Dell'origine, dei progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura,* cap. 1.°.

nostro secolo » (1); l'Algarotti (2) lo accostava a Filippo Quinault e diceva « le ariette sono esemplari da non si potere lodare abbastanza: non verrà facilmente chi possa imitarle »; e appunto del Rolli da molti si ripeteva, che davanti alle *arie* avesse smesso il pensiero di competere, per quanto fornito di « squisita anacreontica mollezza » col poeta di *Didone* (3).

Altri per le *ariette* del M. aveva elogi bizzarri: chi esaltandone « le canore parolette terse (4) », chi lodandone la « beata indistinta soavità », o « l'artificiosa facilità »; od il concento « il più dolce che molcesse mai umano orecchio »; il Baretti vi ammirava un poeta « tanto dolce, tanto soavissimo e tanto galantissimo ».

Questi ultimi, i cui elogi ho chiamati *bizzarri*, sono proprio quelli che hanno ragione. A coloro infatti che considerano le *arie* dal punto di vista drammatico, si può dire non essere possibile in tal ma-

---

(1) L'Attems fu in relazione epistolare col M. Vedi Raccolta Traversi, 373 e segg.

(2) Volume VII (*Pensieri diversi*) delle opere del conte Algarotti pag. 63.

(3) *Osservazioni* del Bertola, pag. 20, e poi nel *Carme* diretto al M.:

> E Rolli invan teco all'arringo ire
> Tentò con cetra che dolcissim'era
> Chè tu senza guardar s'ei ti seguìa
> Volasti al segno.

(4) Bertola, *Carme* citato.

teria un giudizio assoluto, perchè come certe volte le *arie* del Nostro disconvengono, così certe altre si accordano colla situazione ed hanno speciale eloquenza patetica; a coloro che queste *ariette* esaltano perchè prese a sè costituiscono un leggiadro piccolo componimento avente vita e pregi proprii, si può far osservare come vi siano fra esse sovente cose mediocrissime, prive d'un sapore e d'un profumo qualsiasi.

Ma a coloro i quali magnificano la concinnità musicale delle *ariette* metastasiane, nulla v'è da opporre; peccheranno forse di soverchio entusiasmo, non però affermano cosa che possa patire eccezioni.

Moltissime sono senza dubbio le *ariette* del M. nelle quali non vera poesia ma c'è soltanto — per dirla col Tommaseo — *vinello di poesia*, dove l'arte si svela e la natura si nasconde, dove il bello usurpa la sede del vero, dove col semplice suono della parola si vuol dipingere l'idea, dove il poeta scompare davanti all'artista, l'ideale della facilità fa obliare quello della sublimità (1), dove « il libertinaggio marinista e l'affettazione petrarchevole », che il Nostro (2) raccomanda tanto agli altri d'evitare, si insinuano,

---

(1) Scrisse giustamente Saverio Mattei: « L'Jomelli per non lasciar mai d'essere sublime, si contentò qualche volta di non esser popolare; il M. per non lasciar mai d'esser popolare, si contentò qualche volta di non esser sublime ». E fu felice e sintetico anche il Mazzoni (*La vita italiana del settecento*, vol. II) nella frase: « Poeta più che artista l'Alfieri; più artista che poeta di contro a lui il Metastasio ».

(2) Vedi Raccolta Traversi, pag. 211.

si palesano, signoreggiano, dove infine il convenzionale trionfa e l'originalità va, mesta, in esilio. Allora che resta a queste *arie?* Resta sempre la musicalità, musicalità grande, straordinaria oserei pur dire inimitabile; tale che alcuni stranieri, con scarsa conoscenza della lingua italiana (1), le rammentavano e le declamavano colla facilità maggiore nell'originale, mentre non avrebbero saputo ripetere una sola strofa delle versioni.

La frase del Cordara è efficacissima: « Le sue ariette cantan quasi da sè ».

Che cosa manca infatti all'*aria* di Arasse: (2)

> L'onda che mormora
> Tra sponda e sponda,
> L'aura che tremola
> Tra fronda e fronda

od alla richiesta di Licori: (3)

> Ombre amene — amiche parte
> Il mio bene — il caro amante
> Chi mi dice ove n'andò?

per essere musica? Nulla. Manca forse loro molto per essere poesia. È, si potrebbe dire colle stesse

---

(1) Baretti, *Frusta letteraria*. Le versioni del melodramma del Nostro furono molte: in inglese, in francese, in tedesco, anche in latino (le canzonette delle azioni sacre, ci narra il Mattei, erano tradotte in latino per la liturgia) ma tutte infelici. E si capisce: se molti aggettivi per il Metastasio furono soverchii, quello d'*intraducibile* gli conviene.

(2) *Siroe*, atto I, scena IX.

(3) *Angelica*, parte prima.

parole del M. (1), « una roba tenera che va giù giù », è, ripeteremo colla frase magistrale del De Sanctis, « più che parola, già musica messa in parola, una pura esaltazione melodica, un'espressione sentimentale, rigirata in se stessa, come un ritornello.... non un idea, ma un suono, raddolcito dagli accenti, dondolato dalle rime, alternato nei versetti, ridotto un sospiro ».

Non è insomma poesia, ma è arte. In questo dovrebber tutti convenire. Certo: all'abilità dell'artista si preferisce la creazione schietta del poeta. Ma la musicalità, se non il maggiore dei pregi, è sempre un pregio: essa non si acquista nè senza fatica nè senza ingegno: la spontaneità nella esibizione di una vita chiara, visibile, plastica, l'equilibrio della pittura, l'armonia, la melodia facile e carezzevole — alcune volte anche inconscia e superante le intenzioni dell'artista — possono non essere, anzi non sono, le doti che noi sopratutto amiamo in un poeta. Ma sono doti. Perchè il periodo « perda i suoi giri, la parola le sue sinuosità, e diventi liscia e scorrevole, misurata come una danza, accentuata come un canto, melodiosa come una musica » occorre speciale temperamento d'ingegno.

Certo: la fluidità metastasiana è preparata da tutta quell'antica letteratura tendente solo ad essere forma cantabile e musicabile, a riuscire, anzichè concettuosa, *numerosa*, nel classico significato della parola: ma è

(1) Raccolta Carducci, pag. 68.

certo anche che a questa tendenza il poeta romano ha dato la forma migliore, che dal connubio fra la poesia e la musica, — sogno nascosto o confessato di tante scuole per varii secoli di nostra storia letteraria, dalle pastorali in poi -- egli ha tratto effetti ed armonie cui molti altri nemmeno avrebbero potuto pensare.

*
* *

La *concinnità musicale* delle *ariette* metastasiane deriva anzitutto dalla sapiente scelta delle parole. Il vocabolario del nostro poeta è fra i più scarsi: secondo la osservazione sagace del Baretti, confermata poi dal Mariotti, il M. usò appena un settimo delle parole di nostra lingua, cioè 7 delle 44 migliaia ch'essa ne possiede. E queste espressioni sono fra le più comuni, le meno nobili, le meno aristocratiche.

Giustamente il Bettinelli (1) rilevò che il M. si era, per questo rispetto, molto asservito alla musica; chè, come sostiene Saverio Mattei, « la musica seria non può addottare per suo uso più di sei in sette mila parole »; chè Ippolito Taine, nel provare (2) come un poeta francese del decimosettimo secolo non disponga se non d'un terzo del vocabolario afferma essere in ciò una necessità di quella letteratura che è intesa a far pompa solo di virtuosità formale.

---

(1) *Discorso sopra la poesia italiana.*
(2) *Origines de la France contemporaine.*

Giuseppe Parini potè poi col *Giorno* — come ha osservato Giosuè Carducci — nelle correnti della poesia italica, nelle vene del nostro idioma, dedurre dalle fonti pure della latinità ricchezza nuova d'espressioni: ma ciò non era concesso in niun modo al Metastasio che doveva preparare alla musica una frase *numerosa*, ritmica, sonante.

Tutto lo studio del M. nell'*arietta* consistette quindi nel ritrovare le parole che hanno in sè maggiore vivacità musicale: egli affinò la forma come il Guarino e il Marino avevano raffinato l'idea; per il poeta romano, come per gli altri due, codesto soverchio raffinamento condusse ad ammollire la poesia nostra: ma mentre quelli crearono forme transitorie e periture, questi invece diede a concetti semplici e comuni, colla facilità melodiosa, attitudine a vivere nella memoria popolare.

Le parole lunghe o di suono malagevole sono dall'*arietta* escluse assolutamente: le quadrisillabe appaiono appena e, per lo più, quando sian diminutivi perchè allora hanno in sè una certa armonia carezzevole: *ruscelletto, augelletto, arboscello* etc.; le trisillabe anche sono scarse e, per lo più, son quelle che s'iniziano con vocale perchè vengano assorbite e il verso scorra più rapido: *amante, inganno, affanno, impero,* etc; le bisillabe sono sovrane e specialmente quelle che paiono rigirarsi in sè, quasi con una rima, e le sincopate e le altre che finiscono in vocale accentata; il monosillabo non ha mai dato nella poesia italiana tanti effetti artistici come in

questi versi del M.: *te*, *me*, *io*, *mio*, *Dio*, *dì*, *re*, ricorrono ad ogni pie' sospinto, ecc.

Nè studio minore le *ariette* del Metastasio rivelano per i metri.

Quella dei metri era una questione grave: nelle *arie* in Italia si era sempre andati da un eccesso all'altro; il primo era stato quello di foggiare dei ritmi bizzarrissimi senza alcuna giustificazione, senza verun precedente nella nostra prosodia: Benedetto Marcello non esagerava scrivendo (1): « Il poeta avrà qualche superficiale notizia che il verso si formi di sette o d'undici sillabe, colla quale regola potrà poi comporne a capriccio di tre, di cinque, di nove, di tredici e di quindici ancora »; il secondo eccesso, quello che il maestro dovesse trarre la melodia dell'*aria* dal medesimo verso di cui si serviva per il recitativo, cosa contraria al carattere genetico dell'*aria* (2).

Lo Zeno a questo riguardo aveva fatto trista riuscita; egli aveva amato molto l'accoppiare versi di testura differente, di metri disuguali e di accenti così diversamente collocati da nascerne un'armonia spezzata, sminuzzata, punto musicale: tale che il com-

---

(1) *Teatro alla moda*, pag. 1.

(2) Tolgo queste idee da una nota dell'abate Orlandi apposta alla lettera d'argomento musicale del M. (17, 1, 1779) pubblicata sul tomo 8.° dell'edizione napoletana delle opere complete del Nostro. L'Orlandi osservava che così accadeva nell'opera italiana quello che nella francese: « che l'*aria* fosse un cattivo recitativo e il recitativo una cattiva *aria* ».

positore insomma non poteva adattarvi un motivo fluido e continuato.

Nelle opere del poeta veneto si trovano assai di frequente *arie* come questa del *Daniello* (1):

> **Più di leon feroce**
> **darà dall'alto**
> **Dio la sua voce;**

un anonimo (2) osservava: « il primo verso ha due sillabe più di tutti i seguenti. Il motivo preso dal maestro sul verso settenario come potrà correre sui versi quinarii? Non vi sarà motivo: si farà un graduale, non un'aria, tanto più che non è un verso che sussistesse da sè nel sentimento, eppoi cominciasse un nuovo nel secondo verso, nel qual caso da un poeta giudizioso si potrebbe fare una opportuna irregolarità, ma segue lo stesso periodo ».

L'osservazione — scritta un po' male — ma giusta si potrebbe ripetere, come ho detto, per molte *arie* dei melodrammi dello Zeno: si aggiunga poi che queste strofe, architettetate senza sentimento delle necessità meliche, avevano aspri accozzamenti di rudi parole e giochetti di forma sconvenienti al canto (3).

Più felici dello Zeno, lo Stampiglia, il Gigli, il Rolli, il Frugoni e, sopratutti, Pietro Pariati, il quale

---

(1) Parte prima: *Daniello ad Amiti.*

(2) Vedi edizione di Nizza delle opere metastasiane del 1783

(3) Vedi Saverio Mattei, *Elogio dell'Jomelli*, pag. 63; N. Campanini: *Un precursore del Metastasio*, pag. 89.

ebbe, specie in alcune *arie* del *Don Chisciotte*, musicalità facile e piacevole. Il M. superò tutti: i suoi metri, dicono gli elogiatori, destavano nei compositori i motivi e le idee: ognuno de' suoi versi, come nelle parole per tuono di vocali e per incontri di consonanti, così nel metro per disposizione d'accenti pareva già spontaneamente cantabile: le sue *arie*, vibrate e spezzate, contenenti già una melodia regolata ed una misura armonica (1), quasi recarono una rivoluzione nella musica; il Mattei arriva perfino a dire, « che i maestri sentendo superata dal *motivo* delle parole quello delle note, non si curarono che d'una modulazione semplicissima ».

Per l'espressione degli affetti impetuosi e tumultuanti, dello sdegno, dell'allegrezza, della disperazione, il M. adoprò di preferenza i versi celeri, i settenarii e gli ottonarii, come:

Va tra le selve ircane,
barbaro genitore,
fiera di te peggiore,
mostro peggior non v'è, (2)

dove — nota il Planelli — l'assenza di acuti sulla seconda e sulla terza sillaba dà al verso velocità ammirevole; come:

Va ritorna al tuo tiranno,
Servi pure al tuo sovrano,
Ma non dir che sei romano
Finchè vivi in servitù (3);

---

(1) Vedi Saverio Mattei, *Elogio dell'Jomelli*, pag. 62-72.
(2) *Artaserse*, atto II, scena XII.
(3) *Catone in Utica*, atto II, scena II.

dove i versi par si comunichino una loro speciale armonia, che, debole all'inizio, è vibrata e sonante al terzo verso della strofa.

Grande varietà d'effetti ricavò il Nostro dal decasillabo, adoperato in circostanze diversissime: per una rumorosa similitudine:

> Son quel fiume, che gonfio d'umori,
> quando il gelo si scioglie in torrenti ecc. (1);

o per una sentenza avente in sè qualche cosa di aspro:

> Benchè tinta dal sangue fraterno
> La corona non perde splendor; (2)

o per una minaccia profferita fra grande concitazione:

> Se fedele mi brama il regnante
> non offenda quest'anima amante ecc. (3);

o ancora per una pittura vivace e paurosa, scindendolo allora — il quadrisillabo — alcuna volta in un quaternario e in senario a bocca baciata:

> Sulle sponde del torbido Lete,
> mentre aspetta — riposo e vendetta
> freme l'ombra d'un padre e d'un re.
> Fiera in volto — la miro, l'ascolto,
> Che t'addita — l'aperta ferita
> in quel seno che vita ti diè (4).

---

(1) *Didone*, atto I, scena XIII.
(2) *Siroe*, atto III, scena VIII.
(3) *Ezio*, atto I, scena XI.
(4) *Artaserse*, atto I, scena III.

Il senario metastasiano resterà sopratutto celebre per la fedeltà e la vivacità colle quali espresse la esitazione: da quell'*aria* di Enea:

> Se resto sul lido,
> se sciolgo le vele,
> infido — crudele
> mi sento chiamar ecc. (1);

a quella di Valentiniano:

> Vi fida lo sposo,
> vi fida il regnante,
> dubbioso ed amante, ecc. (2)

al

> Non vivo, non moro

di Cleonice (3), al

> Se cerca, se dice

di Megacle (4), questo verso nel melodramma metastasiano ha sempre fra i suoi due membri trisillabi dondolato l'incertezza di qualche amoroso eroe.

Il quinario è adoperato per esprimere o tenerezza o qualche affetto, o qualche sensazione piacevole: fuorchè infatti in quell'aria di *Artabano*:

---

(1) *Didone*, atto I, scena XVIII. Il Manzoni sul dorso di una lettera al Grossi, scrisse alcune strofette parodianti i versi proferiti da Enea nella *Didone abbandonata;* furono esumati dal Guerzoni (vedi *Raccolta epistolare* del Traversi, pag. 389).

(2) *Ezio*, atto II, scena III.

(3) *Alessandro nelle Indie*, atto II, scena 13.ª

(4) *Olimpiade*, atto II, scena X.

Non ti son padre,
non mi sei figlio, (1)

e in qualche altro esempio consimile — chè le nostre osservazioni si riferiscono alla maggioranza e non alla totalità dei casi — il quinario si ritrova in *arie* del sapore di questa di *Emira*:

Ch'io mai vi possa
lasciar d'amare,
non credete,
pupille care (2).

Una parola ancora per considerare come nelle *arie* il M. accoppii — le rare volte che lo fa — versi di metro differente. I precetti che correvano su questo proposito si possono raccogliere in questi due del Planelli: (3) « Un verso qualunque ben si accoppia a quello che è uguale nella prima sua parte. Un verso ben si unisce a un altro che lo stesso numero d'accenti abbia con questo o colla prima sua parte, niuna attenzione facendo al total numero delle sillabe ».

Gli accoppiamenti preferiti erano quelli del decasillabo col novenario — usato già dal Redi —; del decasillabo coll'ottonario, — adoperato dal Rolli —; dell'ottonario col novenario — amato dal conte Pe

(1) *Artaserse*, atto II, scena XII.
(2) *Siroe*, atto III, scena XII.
(3) *Trattato dell'opera in musica*, pag. 52 e 54.

polotti; — del settenario col quinario; del decasillabo col quadrisillabo — praticati dallo Zeno, dal Rolli, da Giovan Pietro Zanotti, dal Gigli. Il M. adoprò qualche volta l'ottonario col quadrisillabo

> **Nobil onda**
> **Chiara figlia d'alto monte,**
> **Più che stretta e prigioniera,**
> **Più gioconda — scherza in fonte,**
> **Più leggera — all'aure va, (1)**

alcune volte — come vedemmo — mostrò nel decasillabo divisi il senario e il quaternario; sovente terminò con un quinario piano un'*arietta* di settenarii in cui il terzo o il quarto verso della strofa fossero tronchi:

> **Pria di tradir la fe',**
> **perchè, crudel, perchè....**
> **ah! che del fallo mio**
> ***tardi mi pento,* (2)**

o così:

> **Finchè per te mi palpita**
> **timido in petto il cor,**
> **accendersi d'amor**
> ***Non sa quest'alma.* (3)**

Gli esempii però di tali accoppiamenti sono scarsi e gli effetti musicali derivatine inferiori a quelli ottenuti nelle *ariette* di unico metro.

---

(1) *Siface,* atto 1.°, scena 15.ª
(2) *Clemenza di Tito,* atto 2.°, scena 6.ª
(3) *Ezio,* atto 2.°, scena 10.ª

E parmi si convenga a questo luogo ancor un accenno alla sapiente arte del nostro di creare colla ripetizione delle parole un metro nel metro, un ritmo nel ritmo, specie nelle *arie* di concitazione drammatica. Sentasi, ad esempio, l'*aria* di Sabina (1):

> *Digli ch'è* un infedele;
> *Digli che* mi tradì.
> Senti: non dir così;
> *Digli che* partirò;
> *Digli che* l'amo;

e l'affettuosità naturale, spontanea di questa frase di Ciro (2):

> *Ognor tu* fosti il mio
> *Tenero* padre amante;
> Essere il tuo vogl'io
> *Tenero* figlio *ognor*.

Affettuosità che diventa ricercata e quasi *marinesca* nell'altra frase di *Ciro* alla madre *Mandane:*

> Gran colpa alfin non è
> Se mal frenar si può
> *Un figlio che* perdè
> *Un figlio che* trovò
> Madre sì cara (3).

Se agile e snella è l'architettura melica delle ariette, non sempre ne è egualmente svelta e leggiadra l'architettura logica e sintattica.

---

(1) *Adriano*, atto 3.°, scena 1.ª
(2) *Ciro riconosciuto*, atto 1.°, scena 5.ª.
(3) *Ciro riconosciuto*, atto 2.°, scena 10.ª

Qualche volta l'*arietta* si converte per il nostro in un letto di Procuste e l'idea non ne esce coll'ossa sane; le occorrerebbe od una strofa di più od una di meno, sicchè essa viene o mozza o stiracchiata; qualche altra il discorso si connette troppo regolarmente, con un non so che di grave e di pesante, sconveniente a questo genere di componimenti, come ha notato — ad esempio — il Pindemonte in quell'*arietta* di *Didone* (1):

> Di vita mancherei
> Nel dirti addio
> *Chè* viver non potrei
> Fra tanti affanni,

dove quel *chè*, intromesso per compire il senario, lega la frase con una gravità quasi curiale. Ma sono mende di poco conto. *Quandoque facilis dormitat Metastasius!*

Accennati così — sommariamente — i mezzi tecnici coi quali il Metastasio riusciva a dare alle sue *arie* tanta armonia, resta a rispondere ad una domanda che sorge spontanea: come poteva il poeta romano avere così sicura conoscenza di quel che tornasse conveniente alla musica?

Per questo, che egli s'intendeva, ed assai, della divina arte dei suoni.

Soffermiamoci un istante sul Metastasio musico, o, più esattamente, sulla sua cultura musicale.

---

(1) Atto 2.°, scena 4.ª

Il Metastasio nella casa di Marianna Bulgarelli conobbe il patriarca dell'armonia — Niccolò Porpora — che gli fu amico e protettore validissimo non solo, ma prima di tutto maestro di musica. E le lezioni di tanto uomo giovarono assai: il Metastasio apprese (1) a suonare ottimamente il cembalo, e quello che è più, acquistò e si formò un gran buon gusto.

Egli diceva (2) modestamente: « Benchè io non sia musico, ne so quanto basta ad un poeta ». In realtà ne sapeva di più.

Non solo giudicava dell'effetto che i suoi versi avrebbero fatto musicati, ma li provava subito al clavicembalo (3), ma li componeva addirittura con una mano, letteralmente, sui tasti del pianoforte (4). Da questo all'essere compositore il passo era breve; ed il nostro compose un *canone* di cui andava orgoglioso (5) e sulla canzonetta a *Nice che parte* scrisse della musica che chiamava « *ordinaria*, ma sufficiente per commuovere una damina » (6).

Questo il superfluo: l'utile consisteva nel saper conoscere il merito dei maestri nelle cui mani i versi suoi sarebbero caduti. E valutava i compositori a dovere: il suo idolo era l'Hasse nella cui amabile

(1) Biografia scritta da un anonimo nel tomo 15.° dell'edizione veneziana delle opere presso Zatta, 1783, pag. 277.

(2) Raccolta delle lettere fatte dal Carducci, pag. 202.

(3) Prefazione del Reina all'edizione dei classici italiani, pagina 68; Raccolta delle lettere fatta dal Traversi, pag. 469.

(4) Articolo di Marco Landau in Raccolta Traversi, pag. 509.

(5) Raccolta Traversi, pag. 111.

(6) *Lettera al Farinello*, Raccolta Carducci, pag. 326-355-379.

compagnia tutto il suo spirito si giocondava e della cui musica, tratta « dai veri fonti della perfetta armonia », si professava sempre contentissimo (1); del Vinci, col quale aveva ottenuto le prime, le più dilette vittorie, esaltava piamente la memoria ricordandolo con profonda commozione e lamentando gli si fosse fatta giustizia solo dopo la morte (2); del Buranello aveva poca opinione; lo diceva « un cattivissimo mobile per i poeti », colla solita finissima ironia aggiungendo: « quando egli scrive pensa tanto alle parole, quanto voi pensate a diventar papa.... e se ci pensasse non so se farebbe di più » (3).

Di Niccolò Jomelli, napoletano pacifico ed avvenente, quasi un Metastasio della musica, il nostro fu fervidissimo ammiratore: ritrovò in lui « tutta l'armonia del Sassone, tutta la grazia, tutta l'espressione e tutta la fecondità del Vinci » (4); l'Jomelli era il miglior maestro per le parole (5), e confrontandola colle armonie di questo figlio di Aversa gentile il poeta sente tutta la vacuità della musica celebrata ai dì suoi, buona sola « a grattare le orecchie » (6).

Tanta perizia teorica, pratica e critica permetteva al Metastasio, *primo*, d'immaginare egli stesso la

---

(1) Raccolta Carducci, pag. 163, Raccolta Traversi, 187-192.
(2) *Lettera alla Bulgarini*, del 7, 7, 1731, Raccolta Carducci, 36.
(3) Raccolta Carducci, pag. 312.
(4) *Lettera al Farinello*, del 12, 11, 1749. Racc. Card., pag. 306.
(5) Raccolta Carducci, pag. 326.
(6) *Lettera al Farinello*, del 1, 7, 1750). Raccolta Carducci, p. 401.

musica conveniente per quello che scriveva (1); *secondo*, di intuire in quali casi bisognasse assistere il compositore, quali consigli, quali spiegazioni fornire sull'opera propria; così nell'inviare all'Hasse l'*Attilio Regolo* gli indicò i precisi affetti che erano da darsi ad ogni nota musicale (2).

Tutte le volte che gli si mandava della musica la quale dovesse servire a poesia sua, egli la provava subito al clavicembalo e ne dava con acume il proprio giudizio (3).

Dai compositori e dalla musica la sua perizia si estendeva alle esecuzioni che sapeva osservare e dirigere (4); ai cantanti di cui giudicava esattamente il valore, la convenienza ad una data parte, ad un dato teatro (5); e delle cantatrici e dei cantori eroici lamentava la mania malsana « di gareggiare con le calandre, coi zuffoli e coi violini », sicchè l'avevano disgutato dall'andare a teatro (6) e ne compiangeva poi l'avvilimento « di essere ridotti a fare da intermezzo ai ballerini » (7).

Da quanto s'è detto fin qui possiamo ritrarre una spiegazione ed un convincimento; la spiegazione dell'ammirabile musicalità delle *ariette* metastasiane

(1) Raccolta Traversi, pag. 89.
(2) Reina, prefazione citata, pag. 39.
(3) Raccolta Carducci, pag. 202; Raccolta Traversi, pag. 156.
(4) Raccolta Traversi, pag. 190 e 220.
(5) Raccolta Traversi, 308-322; Raccolta Carducci, pag. 268-425.
(6) Raccolta Traversi, pag. 232.
(7) Raccolta Traversi, pag. 269.

e della straordinaria fortuna ch'esse ebbero; il convincimento che le molte concessioni fatte dal poeta nella scelta delle parole, nei metri, nella sintassi alla musica, non erano consigliate da empirismo ma da chiare, profonde nozioni.

Le *arie* del Metastasio si distinguono in *monologhe* e *dialogate*. Le *monologhe* sono di quattro specie diverse: drammatiche o di situazione, di comparazione, di sentenza, arcadiche.

Le *dialogate* sono — come ognun sa — divise in *duetti, terzetti, quartetti*.

In quest'ordine noi le verremo considerando.

L'*aria* — aveva scritto un trattatista — nasca dal recitativo come germoglio dalla radice (1).

Il Metastasio accolse sovente questo precetto (germinante dalla natura e dalla funzione primamente assegnata a quella parte del melodramma), e compose diverse *arie* passionali, collegate alla situazione.

Queste arie, congiunte colla scena, col recitativo che le precede dal vincolo di una comune ispirazione, riuscendo così schietta ed efficace espressione lirica del sentimento, furono universalmente le più ammirate ed applaudite.

Il De Brosses (2) loda il Metastasio: « plein d'esprit

---

(1) Vedi Planelli, *Trattato dell'opera in musica*, pag. 95.
(2) *Lettere*, vol. 2.°, pag. 323-327.

et de gout » perchè sente « qu'il est fort convenable de lier les airs au sujets » e lo fa « autant qu'il peut, sur tout dans les endroits interessants »: e quelle *ariette* passionali, musicate con semplicità, afferma di preferire alle scene più magnifiche e più teatrali sfoggiate dal Quinault e dal Lulli.

Solo — si lamentava da alcuni — le *arie* di affetto e di sentimento, così felici e così belle, sono poco numerose, specie prima dell'*Adriano* (1) e nei lavori giovanili:.....

Ranieri de' Calsabigi, il quale nell'*Alceste* si era — anche, diceva, per l'interesse del musico, rifiutato di scrivere arie non passionali — a difendere il suo beneamato Metastasio sosteneva che dodici dell'Artaserse, nove dell'Adriano, sette del Demetrio, otto dell'Olimpiade non potrebbero venire tolte senza recare grave danno all'azione (2).

L'asserto tradisce il soverchio zelo della difesa: *est modus in rebus:* che le arie debbano *nascere* dal *recitativo*, verissimo, esse però non devono nè contenere nè svolgere un elemento dell'azione: se *Regolo* domandasse al Senato d'esser riconsegnato ai cartaginesi in un'*arietta*, si potrebbe giustamente accusare il Metastasio di porre in ridicolo tanto eroe, come il solo fatto di avere il Casti nel *Catilina* tratta la grande *aria* del protagonista dalla famosa arringa

(1) Vedi Bertola, *Osservazioni*, pag. 39.
(2) *Dissertazione* cit., pag. 247.

ciceroniana, bastava a rivelare il carattere buffo della composizione (1).

In realtà il Metastasio nell'*arie* passionali non mise — come non era nè richiesto nè opportuno — alcun troppo importante elemento d'azione, ma mirò soltanto a dare espressione sintetica e colorita ai sentimenti preparati dal recitativo.

Molte di queste *arie* sono, « com'è l'usato stile » (2), d'amore. L'Andrés (3) ha per esse ammirazione senza limiti: « L'amor nascente, l'amor incerto, l'amor geloso, l'amor contento, l'amor sdegnato, l'amore riconciliato, l'amore furioso, l'amore tranquillo, l'amore insomma in tutti i suoi aspetti si mostra nel più chiaro lume » — secondo il suo parere — nei versi del nostro. Può essere: nelle opere drammatiche, però — scrivevano il Corneille ed il Voltaire (4) — « *si l'amour*

---

(1) Ecco il brano citato dal Casti. Raccogliesi il Senato e canta in coro:

> Or cominci l'orazione
> Marco Tullio Cicerone.

Questi sale ai rostri ed improvvisa:

> Fino a quando, o Catilina,
> L'esterminio e la rovina
> Contro noi mediterai?
> Fino a quando abuserai
> Con cotanta impertinenza
> Della nostra pazienza?
> Va rubello, evadi, espatria,
> Traditore della patria,
> Con ciò fosse cosa che, ecc...

(2) *Siface*, atto 1.°, scena 9.ª

(3) *Delle origini e progressi, ecc.*, tomo 2.°, cap. 1.°, pag. 29.

(4) *Lettera al Maffei.*

n'est pas tragique, il est insipide » ed appunto l'*aspetto tragico* o, a meglio dire, drammatico è quello che manca in moltissime delle *ariette* amorose metastasiane. Questa mancanza talune volte è solo apparente: deriva cioè dal fatto che in molti melodrammi l'amore non è azione principe, ma subalterna, episodica, ed esso non può essere sul teatro che tutto o nulla, o dominatore o escluso; così — anche se profferite nel più forte dibattersi della passione — ci riescono assolutamente indifferenti le *ariette* che accolgono i sospiri di *Amenofi*, di *Erissena*, di *Larissa*, di *Barsene*, di *Barce*, di *Attilio*, di *Rossane*, di *Grandarte*, di *Selene*, di *Megabise*, perchè gli amori di questi personaggi sono così remoti dall'azione del dramma da non interessarci affatto pure colle maggiori peripezie (1).

Ma quando sia azione principe la passione amorosa è sovente lungi dall'essere drammatica.

Il poeta presenta un affetto soddisfatto od in via di arrivare alla meta desiata, o copre d'un leggiero *domino* erotico tutti i personaggi in modo che

---

(1) Ad esempio l'aria di *Argene* nell'*Olimpiade* (atto 3.°, sc. 4.ª) che incomincia:

> Fiamma ignota nell'alma mi scende,
> Sento il nume, m'inspira, m'accende
> Di me stessa mi rende maggior,

non ha solo dei pregi di musicalità, ma esprime con forza e con veemenza il proposito d'una debole fanciulla d'offrir la vita per l'amato; ma questa fanciulla è rimasta troppo alla periferia dell'azione per aver virtù di commoverci.

essi perdano ogni risalto individuale o nazionale, seguendo l'ironico consiglio di Boileau:

> «... Sous des noms romains faisant notre portrait,
> « Peindre Caton galant et Brutus dameret ».

Sono due gravi errori: per quanto il Fortebracci (1), abbia trovato nell'*Aminta* grandissimo pregio il mostrare un amor felice, mentre tutta la letteratura italiana aveva cantato da Dante a Bojardo, l'amor sventurato, certo è che *l'amor felice* di natura sua non interessa, e sulle scene — forse, lo nota il Faguet (2), per qualche cosa di barbaro che è rimasto in noi — quasi ci irrita, l'amor stereotipo poi, moventesi con formole ed accenti convenzionali non compie ma rovina — come scrisse Pier Jacopo Martello — il carattere d'un personaggio (3); insomma per quanto vero, il semplice intrecciare:

> con gli amorosi mirti
> i marziali allori (4)

è cosa che annoia ineffabilmente.

Tralasciamo adunque le *ariette* che esprimono il

> tenero contento

---

(1) In un articolo sulla *Rassegna nazionale* del 1.° maggio 1895.
(2) Faguet Emile, *Drame ancien, drame moderne*, pag. 8 e segg.
(3) *Dialogo* cit., pag. 83.
(4) *Romolo ed Ersilia*, atto 2.°, scena 9.ª

di due anime amanti, i sospiri sempre del medesimo tono, modulati sulle stesse frasi, le sentenze intorno all'arte amorosa, tolte sovente da un motto, da una idea comunissima, come questa:

> È in ogni core
> diverso amore (1),

o come quest'altra

> è follia, se nascondete,
> fidi amanti, il vostro foco:
> a scoprir quel che tacete
> un pallor basta improvviso (2),

o che, con Alceste

> È la fede degli amanti
> come l'araba fenice (3),

o con *Argene*

> Più non si trovano,
> fra mille amanti,
> sol due bell'anime
> che sian costanti (4),

attestano un pessimismo ed una delusione in armonia — lo vedremo — collo spirito del poeta e colle condizioni dell'attore, ma che non hanno virtù di comunicarsi al lettore.

Tralasciamo, dico, questi versi insipidi e vediamo quei rari casi, quei pochi momenti nei quali l'amore

---

(1) *Catone*, atto 1.°, scena 13.ª
(2) *Catone*, atto 1.°, scena 15.ª
(3) *Demetrio*, atto 2.°, scena 3.ª
(4) *Olimpiade*, atto 1.°, scena 7.ª

assurge davvero alla concitazione drammatica, e si spinge fino alle soglie della tragedia.

Non le varca — avvertiamolo subito — non le varca però: troppe cose lo vietano: nel riguardo formale il fatto che quando l'espressione affettuosa è più toccante, più schietta, più gagliarda, proprio allora essa — come nota il Rousseau — è tutta lirica, tutta cantabile e la commozione che il lettore prova, già deriva o s'associa all'immaginare egli un'armonia, una melodia accompagnante la patetica strofa.

Nel riguardo morale perchè mancano il concetto, la sostanza, la forma della tragica grandezza.

L'uomo del settecento, perpetuamente un Achille che non lasciava gli ozii amorosi della corte di Licomede, un Enea che non abbandonava Didone, se accettava e, — per amor dei contrasti, — gradiva l'istoria di quelle separazioni dolorose non poteva concepirle, non intuirle nella loro severità sobria di lamentele e di pianti, ma collocava nel passato tutti i fremiti imbelli del presente.

Ne nasceva un contrasto fra il nome e la sostanza, fra la maschera e la realtà, fra l'etichetta tragica ed antica ed il carattere comune e moderno: le figure del melodramma metastasiano come eroi erano poco perchè avevano sentire di modesti mortali, come uomini troppo, perchè portavano nome e veste di eroi. Sta a noi di risolvere il contrasto togliendo a quei personaggi l'etichetta tragica, e considerandoli alla stregua di uomini del secolo decimottavo: così il poeta d'Issipile e di Dircea ci apparirà qualche volta pittore apprezzabile della passione.

Allora comprenderemo quanto bene scriva Ernesto Masi (1): « Didone dovrebbe essere un'eroina e non è, Enea dovrebbe essere un eroe e non è. Sia pure. Ma sono un uomo ed una donna veri »; allora potremo riconoscere i pregi di un'*arietta*, soverchia per Didone regina, convenientissima ad una donna amante.

Didone, Ipermestra, Mandane, Timante, Dircea, Sesto, Bradamante, ecco i personaggi sulle labbra dei quali l'*arietta* assume la forza della passione umana.

Di *Didone* commossero e possono piacere ancora,

Son regina e sono amante (2)

— che iniziò, alla prima rappresentazione, il successo facendo prorompere il pubblico, così narra il Cordara, in ovazioni, in applausi interminabili, con entusiasmo delirante, tanto essa sembrava sgorgare dalla scena dove Jarba chiede la mano della vedova di Sicheo — e l'altra:

Ah! non lasciarmi, no,
bell'idol mio (3),

deprecazione viva e appassionata che il Sarro musicò con ispirazione, la Bulgarelli cantò con sentimento,

---

(1) *Parrucche e sanculotti*, pag. 17.
(2) Atto 1.°, scena 5.ª
(3) Atto 2.°, scena 4.ª

le dame ricordarono fra le lacrime, i trattatisti esaltarono affermando essere stati con essa estesi i confini dell'opera lirica (1).

Di *Mandane* lodatissimo il

> **Conservati fedele,**
> **pensa ch'io resto e peno (2),**

chiusa che il Rousseau trovava convenientissima ad una toccante scena di addio; di *Sesto* apparve commovente quel semplice saluto a *Vitellia*, pel cui amore egli ha tradito l'amico, offeso il sovrano, troncata la vita, quel saluto un po' compreso di romantica gentilezza e quasi preannunciante alcuni *motivi* dei poeti dell'inizio dell'ottocento:

> **Se mai senti spirarti sul volto**
> **lieve fiato che lento s'aggiri,**
> **dì son questi gli estremi sospiri**
> **del mio fido che muore per me (3),**

versi in cui si riassume tutto il patetico d'un amore che ha spinto al delitto, che conduce alla rovina e resta incontrastato signore dell'anima.

Nell'ultimo melodramma — e man mano che il poeta scende nella parabola della vita, le *arie* perdono le loro caratteristiche e nei difetti e nei pregi —

---

(1) Vedi già citate *Memorie* di Saverio Mattei, e Fabroni, pagina 220.

(2) *Artaserse*, atto 1.°, scena 1.ª

(3) *Clemenza di Tito*, atto 2.°, scena 14.ª

nel *Ruggiero* ovvero *l'eroica gratitudine*, che tanto si assomiglia all'*Olimpiade*, io trovo ancora una traccia, una eco della veemenza passionale della *Didone*: mentre *Aristea* piange e sviene al sapere che *Megacle* rinuncia a lei per amicizia a *Licida*, *Bradamante* invece, quando Ruggiero vuol cederla a Leone, reagisce, offesa nella sua anima di donna al pensiero che i doveri dell'amicizia le possano essere anteposti: così l'amore concitato ed oppresso assume espressioni di odio:

> Non esser troppo altero,
> crudel, del mio dolore:
> questo è un amor che more,
> e tutto amor non è (1),

accenti non suggeriti al Metastasio dall'episodio ariostesco, dove si tace di ogni colloquio fra *Bradamante* e *Ruggiero* prima del lieto esito della strana avventura.

Ha osservato il Voltaire (2) come gli affetti famigliari siano assai fecondi di commoventi situazioni drammatiche e come le scene ove lottano sentimenti paterni, materni o filiali siano assai più patetiche, assai più toccanti di quelle nelle quali domina l'amore, sia pure l'amore tragico e terribile.

L'osservazione del Voltaire è giusta, e forse si può compiere con un'altra di Scipione Maffei, che l'amore « non è atto a commuovere che una piccola

---

(1) *Ruggiero*, atto 2.°, scena 5.ª
(2) *Lettera al cardinale Querini*.

parte degli uditori » (1), laddove a tutto il pubblico gli affetti famigliari debbono essere noti per continua, non per temporanea esperienza.

Il Metastasio per conto suo provò che, non solo rispetto alle condizioni del pubblico, ma di natura propria gli affetti famigliari concedono molteplicità di forme e gagliardia di espressioni: numerosissime sono nel suo teatro le figure di padri combattuti fra la voce del sangue e il dovere o la cupidigia; *Cosroe*, *Catone*, *Massimo*, *Artabano*, *Cambise*, *Temistocle*, *Regolo*, *Antigono*, *Danao;* di madri agitate dall'ansia, torturate dalla paura, sitibonde di vendetta: *Eurinome*, *Mandane;* di figli o ribelli per baldanza giovanile, o spiranti tenerezza, o devoti sino al sacrificio: *Siroe*, *Fulvia*, *Arbace*, *Issipile*, *Timante*, *Publio*, *Demetrio*, *Ipermestra*.

Le arie che sgorgarono da queste situazioni, evitando, per la severità dell'affetto che le ispirava, le barocche ornamentazioni mariniste, riuscirono sobrie e commoventi: esse ricorrono ben sovente: ne ho contate tre nel *Siroe*, due nel *Catone*, sei nell'*Artaserse*, tre nell'*Issipile*, tre nel *Ciro*, ecc.

L'aria di *Cosroe* che ha condannato a morte il figlio e lo scopre innocente, è, nella sua semplicità, di efficacia drammatica grandissima:

> Gelido in ogni vena
> scorrer mi sento il sangue;
> l'ombra — del figlio esangue
> m'ingombra — di terror (2):

(1) *Discorso sul teatro italiano*.
(2) *Siroe*, atto 3.°, scena 5.ª

il De Brosses che la sentì musicata da un giovane maestro napoletano con una trombetta «*qui dans le milieu de l'air, sur un demi temps de la mèsure, s'élève et accompagne seule et rèpresente le spectre du fils*», ne fu molto commosso «*celà me fit quasi dresser les cheveux à la tête.... on ne peut rien de plus lamentable ni de plus effrayant*» (1).

L'addio di *Temistocle* ai figli comincia bene e finisce male perchè alla raccomandazione di fortezza, nell'istante del saluto supremo, si accompagna una ostentazione retorica di eroismo:

> **Ah! frenate il pianto imbelle;**
> **non è ver, non vado a morte;**
> **vo del fato, delle stelle,**
> **della sorte a trionfar (2);**

migliore, più degna d'un antico e d'un eroe, l'*aria di Regolo* a *Licinio* e ad *Attilia*:

> **Taci: non è romano**
> **chi una viltà consiglia.**
> **Taci: non è mia figlia**
> **chi più virtù non ha (3),**

che potrebbe figurare fra i brani da recitarsi — secondo il Carducci (4) — qualche volta sul Campidoglio «a dimostrare il Metastasio non sempre oblioso di sua romanità».

---

(1) De Brosses, vol. 2.° delle *Lettere*, pag. 327.
(2) *Temistocle*, atto 3.°, scena 3.ª
(3) *Attilio Regolo*, atto 2.°, scena 4.ª
(4) Articolo sulla *Domenica letteraria* dell'aprile 1882.

Espressione potente di rimorso e d'affetto fraterno, che rinasce alla rievocazione del delitto compiuto, le parole di *Simeone* piene di straordinaria musicalità e spoglie d'artifici:

> **Veggo le lacrime,**
> **Sento le voci,**
> **Funesta immagine!**
> **Memorie atroci! (1)**

Più rare, che non quelle dettate dall'amore o dalla lotta di domestici affetti, le *arie* sgorganti da sentimenti civili; ve ne hanno nullameno e furono oggetto di molta attenzione ai critici del nostro. Ricorderò soltanto quella di *Temistocle*, nominato da *Serse* capo supremo dell'armata, perchè una consimile ne ha lo Zeno nel melodramma omonimo, nell'identica situazione.

L'*aria* metastasiana suona:

> **Ah! d'ascoltar già parmi**
> **quella guerriera tromba,**
> **che fra le stragi e l'armi**
> **mi chiamerà per te (2);**

quella dello Zeno incominciava invece:

> **Spargerò tutto il mio sangue,**

ed era diversa di genere e d'ispirazione, migliore se-

(1) *Giuseppe riconosciuto*, parte 1.ª, scena 3.ª
(2) *Temistocle*, atto 2.º, scena 2.ª

condo me dell'altra, perchè conteneva una promessa e non un'immagine che sapesse di concessioni ad effetti musicali.

Un ultimo appunto: come gli eroi *sovranamente virtuosi* hanno una grandezza teatrale, una preoccupazione continua del giudizio dell'*età venture* e prima di decidersi ad un'opera qualunque, ognuno di essi, da *Didone* a *Cleonice* ad *Argene* a *Temistocle*, vuole accertarsi che i posteri piangeranno tutte le loro lacrime e saranno compresi del maggior entusiasmo al solo ricordo delle sventure e dei sacrifici che essi sopportano, così bene spesso nell'*aria* il personaggio interrompe il grido del dolore per chiedere al pubblico l'obolo della commiserazione.

Nulla potrebbe recare maggior nocumento all'efficacia drammatica!

Didone, corrucciata con *Enea* che le annuncia di dover partire, si sofferma, analizza il proprio spasimo e volgesi a domandare:

> E qual sarà tormento,
> anime innamorate,
> se questo mio non è? (1);

Issipile, mentre per la vita del padre abbandona l'amato *Giasone*, si arresta commentando:

> Ha ben di sasso il cor
> chi senza lacrimar
> ha forza di mirar
> questo tormento (2);

---

(1) *Didone abbandonata*, atto 1.°, scena 13.ª
(2) *Issipile*, atto 3.°, scena 8.ª

peggio ancora: *Mandane*, quando apprende che le fu ucciso il figlio, dopo un'esplosione concitatissima di affetto materno, quella che suona:

Rendimi il figlio mio (1),

supplica gli astanti di concederle un po' di pietà:

Qual barbaro sarà
che a tanto mio dolor
non bagni per pietà
di pianto il ciglio?

Non certo per questo Francesco Benedetti scrisse, «che mentre il Goldoni ha insegnato agli italiani ad èssere gentili, l'Alfieri magnanimi, il Metastasio mirò a renderli compassionevoli »; chè nessun verace, nessun profondo sentimento con simili arti si desta.

E qui l'accenno ai caratteri generali delle *arie* passionali del poeta cesareo conviene abbia fine; molto certo su ciascuna di esse vi sarebbe a dire quando si volessero citare giudizii ed impressioni caratteristici della critica del secolo decimottavo, ma siffatta illustrazione esce dai limiti del compito mio. Veniamo alle arie di comparazione.

Torquato Tasso nel terzo dei suoi discorsi poetici forse si riferiva all'uso delle comparazioni nella tragedia, certo lo condannava ricordando come « lo stile della tragedia, debba essere più proprio e meno

---

(1) *Ciro riconosciuto*, atto 1.°, scena 12.ª

magnifico che quello dell'epopeja: e questo per due cagioni: l'una perchè tratta materie assai più affettuose che quella dell'epopeja non sieno e l'*affetto richiede purità e semplicità di concetti*; l'altra cagione è, che nella tragedia non parla mai il poeta, ma sempre coloro che sono introdotti agenti ed operanti ».

Il Tasso non era solo: dalla stessa poetica d'Aristotile (1), si sarebbe potuto togliere qualche consiglio di usare e di comparazioni e di similitudini con molta misura: ad ogni modo, con o senza l'ausilio dell'*ipse dixit*, i trattatisti dal Tasso in su contro le comparazioni tuonarono, e fu una delle poche volte che sostennero causa giustissima. Il Giraldi (2) — nella metà del XVI secolo — comparazioni e similitudini in bocca di persone oppresse da tragici eventi, torturate dall'affanno, trovava inverosimili e Gian Vincenzo Gravina, all'inizio del settecento, lamentava ancora, contro i seguaci nell'arte drammatica della scuola marinesca e ciampolista, l'assenza di chiarezza e di nobiltà nelle metafore, nei traslati di cui le tragedie riboccavano (3).

Sordi a tutte queste giustissime critiche, a questi lodevoli richiami alla natura, al carattere della poesia drammatica, i poeti, sia perchè assicurati dalla giu-

(1) Al cap. 22.° quello che tratta della proprietà dell'elocuzione.
(2) *Discorsi*, Venezia 1553, pag. 264.
(3) *Trattato della tragedia*, pag. 52.

stificazione « che qualche volta il paragone in ogni genere di poesia giova e conviene », sia perchè, come alcun critico rammenta, introducendo il coro e, naturalmente con ispirazione e accenti lirici, non volessero offendere il gusto degli uditori con troppo spiacevoli disuguaglianze e dovessero acconciarsi a dare quindi anche agli altri personaggi un parlare più immaginoso, sia perchè sedotti dal malo esempio di alcuni grandi epici, l'Ariosto e il Tasso medesimo, che dove cedevano la parola a personaggi afflitti e angosciati dalla passione non rinunziavano a comparazioni frequenti e pompose (1), sia per tutte queste ragioni insieme, i poeti lasciarono alle similitudini, dal decimosesto al decimottavo secolo, indisturbato regno nella tragedia.

Nè poco contribuiva l'imitazione del dialogo delle tragedie spagnuole, dialogo tutto costruito a piccoli concetti, a contrasti, a ricercate e prolisse immagini; sul teatro italiano in bocca a qualche eroe dell'antichità si sentivano delle parlate — ce lo afferma il Giraldi (2) — pari a questa: « Come l'acque dei fiumi col crespo loro se ne vanno nell'ampio seno del mare ed entrate nel suo salso perdono la loro prima natura, così le onde dei concetti miei uscendo dal fondo del mio cuore ed entrando nel pelago della

---

(1) Gli esempi che se ne potrebbero citare sono numerosissimi; ricorderò col Giraldi il racconto di *Ermenide* ferito a morte da *Zerbino* nel 21.° dell'*Orlando Furioso* (*Discorsi*, pag. 170-176).
(2) *Discorsi*, pag. 270.

vostra profonda virtù perdono il loro corso dritto nell'onde delle vostri lodi ».

Nè solo degli spagnuoli (che esercitarono più ampia, più immediata, più continua influenza sullo svolgimento delle nostre lettere), ma s'aggiungeva a rendere vane tutte le buone ragioni militanti contro la similitudine, anche l'esempio dei francesi: l'*éclatante folie des faux brillants* non era (come voleva il signor Boileau (1)) solo propria degli italiani: il Corneille e il Racine forse ne insegnavano il culto ai poeti del *bel paese:* bisticci, concettini, immagini stravaganti non mancano davvero in quei due sommi tragedi di Gallia (2). Forse anche i drammi inglesi — nei quali moltissime scene terminano con una comparazione — contribuirono, — nei limiti naturalmente della loro ristretta influenza fra noi (3), — a far sì che non mai bene nei poeti drammatici si chiarisse la distinzione che intercede fra le forme della epopea e della tragedia.

Così le comparizioni — già soverchie dell'*Aminta*, nel *Pastor fido*, componimenti in cui potevano es-

---

(1) Cap. 1.° della *Poetica*. Vedi Muratori *Perfetta poesia* p. 33.

(2) Vedere, ad esempio, nel *Mitridate* del Racine, atto 3.°, scena 2.ª, con quale lirismo sia descritta la figura del re del Ponto e nel *Pompeo* del Corneille con quale metafora Tolomeo parli degli effetti della strage di Farsaglia (vedi P. di Calepio, *Raffronto fra il teatro italiano e francese*, pag. 138, 142, 145).

(3) Il Metastasio conosceva il teatro inglese: nella lettera al Calsabigi del 16 febbraio 1754, egli dice: « che col mezzo della versione ha cercato di seguire nel miglior modo possibile tutto il movimento del teatro inglese ».

sere tollerate, — presero nella vera e propria tragedia una non comportabile estensione (1).

Gian Giorgio Trissino nella *Sofonisba* a quella regina nel colmo delle sventure pone in bocca un'immagine siffatta:

> « Turbato è il mare e mosso un vento rio
> Pur troppo oimè par tempo,
> Che la mia nave disarmata iscoglia »,

e il Giraldi — che pure abbiam visto, predicava tanto bene, — nelle sue tragedie cadde spessissimo in simile difetto: ricorderemo soltanto, — per scegliere delle comparazioni quelle che per il loro carattere è più probabile abbiano ispirato imitazioni nel melodramma, — i versi di Oronte che fra sè lamenta i proprii mali:

> Difficile è nell'onde acerbe, e crude
> Quando l'irato mar poggia e rinforza,
> Tener dritto il timone: ma non deve
> Però esperto nocchier perder sì l'arte,
> Che dall'ira del mar rimanga vinto,
> Senza opporsi al furor: chè spesse volte
> Vince l'altrui valor l'aspra tempesta,
> E s'avvien pur ch'ei si sommerga in mare,
> Gran parte di contento è non avere
> Lasciato cosa a far per sua salvezza (2).

---

(1) Il Tasso, che predicava bene, razzolava male: nel *Torrismondo* tutti i personaggi i due re ed *Alvida* in special modo usano comparazioni frequentissime.

(2) Atto 2.°, scena 3.ª dell'*Orbecche*.

Similitudini consimili, venendo in su nei secoli decimosettimo e decimottavo, ritroviamo nella *Filli di Sciro*, nel *Solimano* di Prospero Bonarelli, nell'*Amoroso sdegno* del Bracciolini, nelle opere pur volgaruccie di Antonio Cèba, in quelle del cardinale Delfino, del Conti e di moltissimi altri: sentansi ad esempio questi versi dell'*Aristodemo* del conte Carlo De Dottori:

> « Confine angusto a gran diletto è un seno
> Che sia pieno d'amor; ma quasi fiume
> Che intumidì per nova pioggia, e sorse
> Col corno a minacciar gli umili campi,
> Già dell'alveo natio fatto maggiore,
> Cerca chi lo riceva,
> Spunta nel margo e quasi il margo affonda, ecc. ».

D'un tal difetto non andarono pur esenti due severissimi autori, Scipione Maffei, scrittore erudito, sagace, valente e Gian Vincenzo Gravina, saggio precettista spesso, pessimo poeta sempre; delle similitudini del Maffei, che non soltanto osava

> Sacrificar la fè, svenar gli affetti,

ma si permetteva qualche audacia peggiore, stimo inutile parlare: esse sono molto note per le accuse del Voltaire e per la difesa che Ippolito Pindemonte (1) strenuamente ne fecè.

Ma s'ascolti di grazia — e sarà l'ultimo esempio

---

(1) Nei *Discorsi*, pag. 217-220.

— di quali lirismi il severo giureconsulto calabrese, forse sperando di rompere con essi la consaputa pesantezza dello stile, infiorasse le sue cupe tragedie: in una di queste, Polissena dice (1):

« Come dal dolce nido
I pargoletti uccelli
La cara madre aspettano,
Che col suo rostro provvido
Adduchi l'esca amabile;
Così ancor dalle mura
Io sollecita ed attenta
Osservava il grande Achille
Se portava alcun conforto.
E qual del Sole
Allo splendore
L'erbetta s'erge
Sopra del gelo
Sotto cui langue;
Sì il pensier mio
Al grato avviso
Che da te spera
Sorge dal freddo
Timor che 'l preme ».

Se tanta parte le comparazioni avevano nella severità della tragedia, figuriamoci quale posto prendessero nelle arie del melodramma!... Tutte le similitudini nautiche — sopratutto nautiche — metereo-

(1) È nel *Palamede*, nella scena dove *Polissena* travestita viene a trovare nel campo dei Greci il fidanzato *Achille*. Tutte le comparazioni possibili di fiori, del sole e delle fiamme si trovano nella scena di grottesca galanteria in cui *Ulisse* riesce a corrompere *Lidia* schiava di *Palamede* ed a farla strumento delle proprie macchinazioni.

logiche, botaniche giovavano immensamente al compositore e, l'abbiam visto, l'*aria* era appunto quella parte del melodramma sulla quale il musicista esercitava maggiore padronanza.

La musica non è soltanto atta ad esprimere le fasi, gli accenti, gli impeti dell'umana passione; essa è capace di rappresentare anche un'infinità di fenomeni naturali. In queste descrizioni appunto il maestro amava di palesarsi ed il pubblico di giudicarlo.

Ora a tali pagine musicali poteva il poeta dar argomento — come s'era fatto negli oratorii (1) spagnuoli — coll'introdurre nella tela una lotta fra elementi, una tempesta, una battaglia, ecc., e fin qui, nulla di male: fenomeni consimili potevan essere insinuati senza gravissime violazioni del buon gusto.

Ma in Italia si fece peggio che in Ispagna. Pubblico e musicisti vollero che tali pitture, esorbitanti dal linguaggio della passione, non fossero soltanto istrumentali ma anche vocali, vollero cioè che non la tela ma le parole porgessero il destro alle accennate descrizioni (2).

Error errorem invocat: parve naturale che tali parole si trovassero nell'*aria*, proprio cioè in quella parte del melodramma cui la teoria aveva dato scopo tanto diverso.

---

(1) Vedi dissertazione dello Eximeno sul melodramma, edizione Nizza, vol. 3.°, pag. 10.

(2) « Les italiens veulent avoir des airs de toutes sortes d'éspèces qui rendent les diverses images que la musique est capable de réprésenter ». De Brosses, 2°, 328.

L'*aria* venne così snaturata: invece di essere lirica diventò descrittiva, invece che affetto fu pittura di fenomeni naturali, anzichè calda esplosione di sentimento fredda comparazione.

L'opera seria assunse perciò alcuni caratteri dell'opera buffa: in questa, scriveva il Mattei, non c'era aria in cui non si esprimesse «o il cane o la gatta, o gli uccelli, o la ruota che gira, o il cannone che spara, od altre cose simili» (1); in quelle il musicista pretese nei luoghi più patetici, più drammatici di imitare, se non come lamentava con irritazione il Metastasio «il cornetto da posta, la chioccia che fa l'ovo, i ribrezzi della quartana o l'ingrato stridere dei gangheri rugginosi», certo tutt'altro che la passione e la favella degli uomini, ma quella delle onde, dei venti, dei leoni, degli augelli, ogni voce insomma del mondo naturale (2).

L'arietta quindi dovette essere costruita con un dato e ristretto ricettario: Benedetto Marcello non scherzava imponendo ai poeti questo canone (3):

---

(1) Ed anche lo Scherillo nel volume, *L'opera buffa napoletana.*

(2) E pur che l'*aria* offrisse argomento a siffatte armonie imitative nè pubblico nè maestri facevano tanto gli schizzinosi: Un esempio solo: narra Lorenzo Pignotti: «Si rammenta ancora una città d'Italia con qual piacere stette ad udire e per quanti anni durò ad avere in bocca un'arietta che cominciava così:

«La marina che placida freme».

Tutti andavano in estasi dal piacere della musica che esprimeva il fremito del mare senza por mente al miracolo che lo faceva fremere in tempo di calma».

(3) *Teatro alla moda*, pag. 4.

« Le *ariette* non dovranno avere relazione veruna al recitativo, ma conviene fare il possibile d'introdurre nelle medesime per lo più: farfaletta, rossignuolo, quagliotto, navicella, capanotto, gelsomino, violazotta, cavorame, pignatella, tigre, leone, balena, gambaretta, dindietto, capon freddo, ecc. ecc. ».

Ed il finto Aristotile (1) al suo interlocutore consigliava « nelle arie qualche comparazione di farfalletta, di navicella, di augelletto o di ruscelletto; queste son tutte cose che guidano l'idea in non so che di ridente che la ricrea e siccome sono venusti questi obbietti, così sono le parole che li rammentano ».

I poeti melodrammatici sentirono tutto il peso di consuetudini siffatte e le colpirono colla loro satira. Il Metastasio, negli intermezzi per la *Didone* intitolati *l' impresario delle Canarie*, quegli intermezzi dei quali a ragione — come ricorda lo Scherillo colle parole della Vernon Lee — si può dubitare se siano « caricature della stessa tragedia a cui danno risalto », il Metastasio, dico, aggredì l'uso delle arie di comparazione dopo una scena tragica: a *Dorina* infatti, dopo un brano di recitativo di *Cleopatra* incatenata, *Nibbio* chiede:

...... e dove mai
si può trovar occasion più bella
da mettere un'arietta
con qualche farfalletta o navicella?

---

(1) *Dialogo* di Pier Jacopo Martelli *Tragedia antica e moderna*, pag. 187.

Dorina:

> **Dopo una scena tragica**
> **voglion certe stitiche persone**
> **che stia mal una tal comparazione.**

Nibbio:

> **No, no comparazione: in questo sito**
> **una similitudine bastava;**
> **e sa quanto l'udienza rallegrava?** »

Ranieri de' Calsabigi, nel dialogo fra un poeta, Don Delirio, ed un compositore, Don Sospiro, pone in satira le due aberrazioni parallele, o meglio conseguenti, del musico e del poeta: lamenta Don Delirio:

> **Signor Sospiro, tante cadenze**
> **Giusto nell'aria piena d'azione**
> **Dite, chi diavolo può sopportar?**
> **Voi non pensate quando l'attore**
> **Combatte, muore, o va prigione;**
> **E cento trilli, cento solfeggi**
> **E cento arpeggi moltiplicate.....**

Don Sospiro:

> **Voi non pensate quando s'infuria**
> **Quando il tiranno o il cielo ingiuria:**
> **E ve ne uscite col paragone**
> **D'un zeffiretto, d'un agnelletto,**
> **D'un uccelletto, d'un praticello;**
> **Io queste inezie, che questo e quello**
> **Fan tanto ridere, voglio levar.... ecc.**

Ben detto: le furie del compositore non son però giustificabili se si ripensi come egli avesse colpa non piccola nel dilagare delle comparazioni (1).

---

(1) Forse il Calsabigi ebbe quest'indulgenza verso il compositore perchè aveva convinto il maestro Glück dell'inopportunità delle arie di comparazione e quindi non voleva colpire un alleato.

Dei due poeti che tanto s'incontravano nella satira, solo il Calsabigi osò in alcuni suoi melodrammi escludere le comparazioni: il Metastasio, audace nella critica giovanile, fu poi nella teoria e nella pratica estremamente osservante delle consuetudini.

In fine del capitolo 12.° del suo *Estratto* il nostro consigliava al lettore i famosi volumi biblici di Don Saverio Mattei, dicendo: « che in essi si vedrà quanto ingiustamente alcuni critici francesi disapprovino l'uso delle comparazioni nei nostri poemi drammatici; uso ostentato particolarmente dai greci nelle tragedie e commedie loro e somministrato dalla natura, che suggerisce a tutti gli uomini il ripiego di ricorrere alle comparazioni ed alle metafore (che ne sono una specie) per esprimere i loro concetti con quella vivacità ed evidenza della quale non è capace il proprio, semplice e positivo linguaggio ».

Forse il poeta non era molto convinto che le comparazioni, derise da Nibbio, potessero difendersi (nientemeno!) che coll'autorità dei maestri del teatro greco, ma accoglieva senza discutere l'imbeccata datagli, con sicurezza straordinaria, da quello strano tipo che fu Saverio Mattei, critico, come dice lo Scherillo, « più presentuoso che erudito ».

Il qual Mattei a difendere le comparazioni del nostro — debolmente sostenute nei loro *elogi*, sul solito ritornello dei greci maestri, dal Bertola (1) e dal

(1) *Osservazioni sul Metastasio*, pag. 24-25.

Fabroni (1), ma vivacemente attaccate dal D'Alembert, dal De Brosses, dal Pianelli e da altri — trovò fuori quest'altra ragione più audace ancor della prima: « è da farsi un'altra riflessione che forse alcuno non ha fatto, e si è che il Metastasio abbonda di comparazioni nei drammi di argomento orientale, come nell'*Artaserse*, nella *Semiramide*, che ne è un poco più parco in quelli d'argomento greco, come nel *Temistocle*, nell'*Antigono*: e che è parchissimo in quelli di argomento romano (tre o quattro al più se ne contano nel *Trionfo di Clelia*). Tanto quest'uomo meraviglioso è stato esatto in esprimere i caratteri delle nazioni, fra le quali l'orientale era trasportata dal gusto delle comparazioni delle parabole e delle allegorie, e specialmente quando un suddito parlava al padrone, o il bisognoso al superiore che non ardiva spiegarsi senza parabole, come ognuno può vedere nella Bibbia in cui troverà delle parlate simili a quelle di *Arbace* nell'Artaserse » (2).

Il tentativo di far credere il Metastasio un rispettoso pittore, anzi, un divinatore del costume nazionale dei varii popoli, è, non c'è che dire, abilissimo; ma la realtà è questa: che il Metastasio comprendeva come la comparazione nell'aria, — destinata ad essere il culmine della eccitazione passionale — rompesse l'unità drammatica, che egli

---

(1) *Elogio*, pag. 232.

(2) Vedi Saverio Mattei, *Dissertazione* sul nuovo sistema d'interpretare i tragici greci, vedi anche *Osserv. di Nizza*, 2.°, 166.

non le amava (1), ma che le subiva insieme a tutte le altre bizzarie per cui il « melodramma e la ragione erano cose sconvenienti » (2).

Tanto è vero quel che dice il Mussafia: « I pregi del Metastasio sono tutti suoi e le mende si rivelano inevitabili concessioni a quello che portavano i tempi » (3).

Numerosissime nel Metastasio le *arie* di comparazione tanto nei melodrammi sacri quanto nei profani: in questi ultimi io ne ho contate oltre una settantina. Se il numero è grande la varietà è poca: tutte queste comparazioni derivano da appena una diecina di immagini e di concetti.

Il mare — con tutti quelli che si possono chiamare i suoi *accessorii*, la nave, il nocchiero, gli scogli, il porto, ecc. — dà origine ad una moltitudine di comparazioni riducibili a tre tipi fondamentali.

Il *primo*: lamenti, ammonimenti, osservazioni, variazioni sul tema:
il mare è mutevole, la sua calma è foriera della tempesta:

> L'onda sia tranquilla e pura
> non si fida il buon nocchier (4).

---

(1) In una lettera all'Algarotti in cui dà il richiesto giudizio sulle opere del conte veneto piacevolmente condanna l'uso delle immagini « lontane troppo dall'imitazione che è il primo debito dell'arte nostra ».

(2) Da una lettera in cui difende lo Zeno.

(3) *Commemorazione di P. M.*, pag. 17.

(4) *Clemenza di Tito*, atto 2.°, scena 4.ª

A questo tipo si accostano le ariette:

> **Brama lasciar le sponde (1)**
> **. . . . .**
> **Soffre talor del vento,**
> **i primi insulti il mar (2)**
> **. . . . .**
> **Senza procelle ancora (3)**
> **. . . . .**
> **Scherza il nocchier talora (4)**
> **. . . . .**

Secondo tipo: descrizione paurosa di una tempesta con accenno a grande, a debole, ad assente speranza della calma, oppure alla necessità di superare il pericolo e la paura:

> **Benchè turbato e nero**
> **Il ciel si vegga e il mar,**
> **Non teme il buon nocchiero,**
> **Nè lascia di sperar tranquilla calma (5)**

oppure:

> **Quando il mar biancheggia e freme,**
> **quando il ciel lampeggia e tuona,**
> **il nocchier che s'abbandona,**
> **va sicuro a naufragar (6).**

Con leggiere mutazioni di forma e di accessorii il medesimo contenuto descrittivo e morale hanno le *ariette:*

---

(1) *Didone*, atto 1.°, scena 10.ª
(2) *Catone*, atto 2.°, scena 5.ª
(3) *Alessandro*, atto 2.°, scena 4.ª
(4) *Demetrio*, atto 1.°, scena 10.ª
(5) *Siface*, atto 3.°, scena 6.ª
(6) *Eroe cinese*, atto 2.° scena 4.ª

Lascia il lido (1)

. . . .

Finchè un zeffiro soave
tien del mar l'ira placata (2)

. . . .

In mezzo alle tempeste (3)

. . . .

Disperato — in mar turbato (4)

. . . .

Siam navi all'onde algenti (5)

. . . .

Son qual per mar ignoto
naufrago passaggiero (6)

. . . .

Getta il nocchier talora
pur que' tesori all'onde (7)

. . . .

Nemico è il vento,
l'onda è infedele (8)

. . . .

Sono in mar, non veggo sponde (9)

. . . .

Terzo tipo: considerazioni sull'illusione ottica di chi parte per mare:

Se troppo crede al ciglio
colui che va per l'onde
invece del naviglio
vede partir le sponde (10).

---

(1) *Siface*, atto 2.° scena 7.ª
(2) *Ezio*, atto 1.° scena 13.ª
(3) *Semiramide*, atto 3.°, scena 9.ª
(4) *Demetrio*, atto 2.°, scena 15.ª
(5) *Olimpiade*, atto 2.°, scena 6.ª
(6) *Olimpiade*, atto 3.°, scena 5.ª
(7) *Clemenza di Tito*, atto 3.°, scena 11.ª
(8) *Achille*, atto 3.°, scena 6.ª
(9) *Nitteti*, atto 1.°, scena 1.ª
(10) *Alessandro*, atto 3.°, scena 4.ª variante.

Il fiume si presta « gentilmente » a due applicazioni che corrispondono allo stato delle sue acque: *se esso è in magra* scorre tranquillo tranquillo, un piccolo ostacolo l'arresta, gli arboscelli traggono da lui umori vitali; *se è in piena,* il suo corso si fa veloce, diventa temibile, nulla l'arresta, anzichè essergli ostacolo tutte le cose che lo circondano posson divenire preda del suo furore.

Da questa semplicissima osservazione, svolgendo or l'un or l'altro degli accennati elementi, il Metastasio ha scritto molte *ariette* riconducibili tutte: ad una melodia flebile, gentile, *fiume in magra*; ad una musicalità rude e chiassosa, *fiume in piena.*

Primo tipo:

> **Se povero è il ruscello**
> **mormora lento e basso,**
> **un ramoscello, — un sasso**
> **quasi arrestar lo fà, — (1)**
>
> . . . .
>
> **Fiumicel, che s'ode appena**
> **mormorar fra l'erbe e i fiori,**
> **mai turbar non fa l'arena;**
> **e alle ninfe ed ai pastori**
> **bello oggetto è di piacer (2).**
>
> . . . .
>
> **Così rende il fiumicello,**
> **alimento all'arboscello,**
> **e per l'ombra umor gli dà (3).**

---

(1) *Ezio,* atto 1.°, scena 8.ª
(2) *Semiramide,* atto 2.°, scena 9.ª varianti.
(3) *Didone,* atto 1.°, scena 6.ª

Secondo tipo:

Son quel fiume, che gonfio d'umori,
quando il gelo si scioglie in torrenti,
selve, armenti, — capanne e pastori
porta seco e ritegno non ha (1).

. . . .

Fiume che torbido (2)

. . . .

Dal torrente che ruina (3)

. . . .

Se alle sponde poi,
gonfio d'umor sovrasta (4).

. . . .

Se del fiume altera l'onda
tenta uscir dal letto usato,
. . . . . . disperde in su l'arene
il sudor, le cure, e l'arti (5).

Dopo il mare e il fiume, giacchè andiamo discendendo, vien la volta della semplice onda, presa a sè con un'astrazione quasi scientifica: quest'onda fa un mondo di cose assai carine e che servono magnificamente per una concinnità musicale, susurrante e rigirante in sè stessa:

Nobil onda
chiara figlia d'alto monte,
più che stretta e prigioniera,
più gioconda — scherza in fonte

---

(1) *Didone*, atto 1.°, scena 13.ª.
(2) *Siface*, atto 2.°, scena 12.ª
(3) *Siroe*, atto 1.°, scena 15.ª
(4) *Ezio*, atto 1.°, scena 8.ª
(5) *Artaserse*, atto 2.°, scena 7.ª ed anche *Demetrio*, atto 1.°, scena 6.ª ultimi versi.

più leggiera — all'aure va (1)
. . . .
L'onda dal mar divisa
bagna la valle e il monte;
va passeggiera — in fiume
va prigioniera — in fonte,
mormora sempre e geme
fin che non torna al mar (2).

Dall'idrologia passiamo alla botanica; essa porge al poeta ispirazione per similitudini di tre categorie: il vento vittorioso di umile pianticella, immagine vibrante di pietà e d'intonazione lamentevole; resistenza di un albero vigoroso ai furori della bufera, abbattimento innanzi al fulmine; cure del saggio agricoltore agli arboscelli diletti.

Prima categoria:

Sai che piegar si vede
Il docile arboscello,
Che vince allor che cede
De' turbini al furor (3)
. . . .
Pianta che men profonde
ha le radici in terra, ...
. . . un soffio sol l'atterra (4).

ed anche, per certo rispetto, quest'altra *arietta:*

Se d'Aquilon lo sdegno
Tronca la pianta amata, ecc. (5).

---

(1) *Siface,* atto 1.°, scena 15.ª
(2) *Artaserse,* atto 3.°, scena 1.ª
(3) *Il trionfo di Clelia,* atto 1.°, scena 8.ª
(4) *Siface,* atto 2.°, scena 4.ª
(5) *Siface,* atto 1.°, scena 2.ª

Seconda categoria:

Sprezza il furor del vento
robusta quercia, avvezza
di cento verni e cento
l'ingiuria a tollerar (1).

. . . .

. . . . Quercia che ostinata
sfida ogni vento a guerra
trofeo si vede a terra
dell'austro vincitor (2).

. . . .

Su la pendice alpina
dura la quercia antica (3)

. . . .

Alza al ciel, pianta orgogliosa, ecc. (4).

Terza categoria:

Fan germogliar la vite
le provvide ferite
d'esperto agricoltor (5)

. . . .

Se fecondo e vigoroso
crescer vede un arboscello . . .
. . . . il geloso agricoltor (6)

. . . .

Se tronca un ramo, un fiore
l'agricoltor . . . . (7)

. . . .

. . . . la pianta umile . . . .

---

(1) *Adriano*, atto 1.°, scena 3.ª
(2) *Trionfo di Clelia*, atto 1.°, scena 8.ª
(3) *Didone*, atto 3.°, scena 3.ª
(4) *Siface*, atto 3.°, scena 10.ª
(5) *Adriano*, atto 3.°, scena 2.ª
(6) *Demetrio*, atto 1.°, scena 9.ª
(7) *Demofoonte*, atto 2.°, scena 3.ª

. . . . risponde alla speranza
d'un sì degno agricoltor!
trasportata in colle aprico, ecc. (1).

La zoologia non è meno dei fiumi, del vento e delle piante feconda di comparazioni e di similitudini, anzi!.... Come nella costruzione della tela il poeta doveva dar modo agli impresarii di buona volontà di ottenere l'ammirazione e la gratitudine del pubblico, coll'introdurre sulla scena qualche bestia di lontani paesi (2), così nell'*arietta* dovevano trovare il loro posto animali domestici e fiere selvaggie, perchè maestri e cantanti potessero sfoggiare tutta la pienezza e la varietà dei loro mezzi.

Il leone — *a rege principium* — teneva il primo posto nella fauna metastasiana: esso veniva presentato nella sua superba generosità, mansueto coi deboli, terribile coi forti:

. . . Se un agnellin rimira,
non si commove all'ira
nel generoso cor.
Ma se venir si veda
orrida tigre in faccia,
l'assale e la minaccia,... (3);

nella sua ira estrema:

Leon piagato a morte
. . . rugge, minaccia e freme . . .
. . . fa tremar morendo
talvolta il cacciator (4);

(1) *Re pastore*, atto 2.°, scena 4.ª
(2) Benedetto Marcello, *Teatro alla moda*, pag. 6 e 56, e *Memorie* di Lorenzo Pignotti.
(3) *Didone*, variante atto 1.°, scena 3.ª
(4) *Adriano*, atto 2.°, scena 11.ª

nella sua improvvisa e spaventosa ribellione ai lacci da lungo tempo sofferti:

> Al primo suo ruggito
> vede il volto impallidito
> di colui che l'insultò (1);

nella sua sommissione al noto e temuto domatore:

> . . . a tal segno oblìa
> la ferita natìa,
> che quella man che teme
> va placido a lambir.

Più di rado appare qualche bestia di minor importanza: troviamo dipinta la pazza e vana fuga della

> cerva ch'è ferita (2);

l'impazienza e la fretta del

> destrier che all'albergo è vicino (3)

ed il fremito del corsiero

> all'armi usato

che

> agita il crin sul tergo,
> e fa co' suoi nitriti
> le valli risonar (4).

---

(1) *Demetrio*, atto 3.°, scena 5.ª
(2) *Siface*, atto 2.°, scena 14.ª
(3) *Olimpiade*, atto 1.°, scena 3.ª
(4) *Alessandro*, atto 2.°, scena 10.ª

Troviamo ancora l'insidia della

pigra serpe ascosa (1)

nel cui

. . . . seno
il fior si fa veleno (2);

il desio di libertà dell'

augelletto in lacci stretto (3);

ed il lamento della

dolente tortorella (4)

in cerca del compagno, o

. . . . che sorprende
chi le rapisce il nido (5),

ed il magico colorarsi della

colomba al sol (6).

L'astuzia del

saggio guerriero antico (7)
. . . . che l'arte intende (8),

che non ascolta i consigli dell'ira nè, presso alla vittoria, si lascia inebbriare

già vincitor si vede
ma non depone il brando (9),

---

(1) *Alessandro*, atto 1.°, scena 5.ª
(2) *Morte di Abele*, parte 1.ª, scena 6.ª
(3) *Didone*, variante, atto 2.°, scena 4.ª
(4) *Adriano*, varianti, atto 1.°, scena 17.ª
(5) *Issipile*, atto 2.°, scena 14.ª
(6) *Achille*, atto 1.°, scena 12.ª
(7) *Adriano*, atto 2.°, scena 5.ª
(8) *Antigono*, atto 3.°, scena 3.ª
(9) *Ciro*, atto 2.°, scena 7.ª

quest'astuzia forma l'argomento di parecchie *ariette;* la sollecitudine del pastore, le nuvole, la pioggia e l'iride, sono i soggetti di qualche altra comparazione.

In questo scarso numero di argomenti — appena, come si è visto, una decina — si contengono tutte le *arie* di comparazione e di similitudine del Metastasio, la cui valentia consistette non già nel cercare colla osservazione della natura nuovi orizzonti, nuove sorgenti di leggiadre ispirazioni, ma nel saper estrarre da ben esigua cerchia di soggetti il maggior profitto possibile, l'armonia imitativa più grande, nell'offrire insomma, non un'immagine poetica, ma un *motivo* musicale.

Quella stretta cerchia di soggetti egli l'accettò — nella sua eterogeneità — come gli era presentata dalle diverse fonti sulle quali aveva formata la propria cultura letteraria. Le immagini del

leone feroce di stragi altero,

dal guerrier sagace nell'imperversare della mischia, del ruinare maestoso d'una quercia antica o della sua resistenza alla bufera, egli le toglieva dai *tipi* classici, dagli *esempii* che si riscontrano numerosissimi nell'Iliade e nell'Eneide, nelle terzine medesime del divino Alighieri, nelle ottave dell'Ariosto e del Tasso, là dove si descrivono le battaglie e le tenzoni singolari.

Le comparazioni che s'aggiravano intorno al mare

erano a lui suggerite — lo vedemmo nella prima parte di questo paragrafo — dalla tragedia italiana del cinque e del seicento, dal Giraldi al Gravina, dall'essere sulla scena nostra diventato quasi formola convenzionale e rituale l'avvicinare le mutabili sorti della vita all'incostante aspetto dell'oceano; forse — accogliendo in una piccola parte la tesi del Mattei — possiamo credere che quelle comparazioni gli fossero anche consigliate da alcuni tragici greci, da Alceo e da quei poeti latini alla cui lettura era famigliare.

Non forse Ecuba nelle *Trojane* di Euripide ha una lunga immagine sulle burrasche? Non forse, *exempligratia*, nel più severo poeta latino, in Lucrezio (1), troviamo quel

> suave mari magno turbantibus aequora ventis
> e terra magnum alterius spectare laborem,

che è il motivo iniziale di tante *ariette* metastasiane?

Altro genere di similitudini — quelle leziose ed artificiose dell'augelletto e della nuvoletta — era insegnata al Metastasio, da una parte dai « compastori d'Arcadia », dall'altra — questo pure vedemmo — dalle tradizioni istesse del melodramma paesano, ed era compreso di tutto il bamboleggiare dei secoli decadenti, e sulla scena drammatica, in mezzo al

---

(1) Libro 2.°, versi 1 e 2.

fervor delle passioni, determinava un contrasto presso che comico.

E se non ridicole certo sconvenienti alle situazioni quelle *arie* di similitudini lo erano tutte, anche quelle che ho chiamate *classiche:* esse venivan dall'epopea e nella sola epopea potevan trovare il loro posto. Quasi nessuna s'accordava col punto drammatico in cui erano introdotte, appena in qualche caso armonizzava col carattere del personaggio che la profferiva, come quella di *Jarba* nella *Didone* (1), e di *Ircano* nella *Semiramide* (2).

Quando poi il poeta tenta di congiungere una comparazione col *recitativo*, lo fa — direbbero i francesi — con una *maladresse choquante*, espressione cui mal corrisponde il nostro *manco d'abilità.* Sentasi, ad esempio, nel *Catone in Utica* (3): Fulvio chiede amore ad Emilia, la vedova di Pompeo, che gli risponde:

> qual mai può darti
> speranza un'infelice,
> cinta di bruno ammanto,

con l'odio in petto e sulle ciglia *il pianto?* e Fulvio intona l'*arietta:*

> *piangendo* ancora
> rinascer suole
> la bella ancora
> nunzia del sole.

---

(1) « Son quel fiume che gonfio d'umori ».
(2) « Talor se il vento freme ».
(3) Atto 1.°, scena 7.ª

La comparazione meglio giustificabile a me pare sia proprio quella che i critici del secolo decimottavo — meno il Voltaire — han tanto biasimata, che il D'Alembert ha fatto oggetto di tutte le sue critiche (1), quella cioè di *Arbace* creduto reo della colpa commessa dal padre e deliberato a portarne la pena senza nulla rivelare:

Vo' solcando un mar crudele, ecc. (2),

arietta che finisce con un tratto non privo di qualche verità psicologica:

meco solo è l'innocenza
che mi porta a naufragar (3).

La giustificazione si può estendere anche alla similitudine di *Mandane*: questa povera madre, che dopo mille peripezie, dopo crudeli incertezze, ha ritrovato il figlio da molti anni rapitole, non ancora sicura della propria felicità, temendo qualche nuovo insulto della fortuna, rammenta:

Benchè l'augel s'asconda
dal serpe insidiator,
trema fra l'ombre ancor

---

(1) D'Alembert, *De la liberté de la musique,* nei *Mélanges.*
(2) *Artaserse,* atto 1.°, scena 15.ª
(3) Queste ultime parole che coonestano la comparazione, parvero a molti una stonatura. (Vedi I. M. *Memorie galanti,* pagina 31). Eppure esse non peccano di soverchia originalità e insieme non disconvengono ad un animo crudelmente provato dal dolore.

del nido amico.
Chè il muover d'ogni fronda,
d'ogni aura il susurrar
il sibilo gli par
del suo nemico (1).

Non c'è forse fra la situazione e l'immagine certa concordanza gentile?

Delle *ariette* del Metastasio moltissime hanno carattere morale, sono cioè — come ai tempi del nostro si diceva — *proposizioni generali.*

È difetto questo quasi pari a quello delle similitudini e delle metafore: infatti come è bizzarro e inverosimile che, nel culmine della passione, alcuno pensi alle navi, al mare, agli augelli, così è in contrasto colla verità tragica che i personaggi, nella maggiore violenza dei loro sentimenti, si descrivano, si analizzino, si notomizzino e cerchino di determinare le leggi che governano il mondo. Ma non si tratta di difetto personale o nazionale.

Il Metastasio, nota il De Brosses (2), « nei momenti della passione sentenzia, ingegnosamente, ma troppo, seppure ancor meno de' suoi connazionali ». Quest'ultima parte dell'affermazione del viaggiatore francese è inesatta: come la comparazione, così la sentenza, e proprio nel massimo del fervor tragico,

---

(1) *Ciro,* atto 3.°, scena 10.ª
(2) Secondo volume delle lettere, pag. 329.

regnava da tempo nella tragedia e nel melodramma al di là e al di quà delle Alpi (1).

Nelle tragedie del Corneille — che nel primo de' suoi *Discorsi poetici* aveva colla consueta finezza e il noto brio condannato risolutamente l'uso delle massime in bocca a personaggi « emportés par la chaleur de l'action », aggiungendo: « j'aime mieux faire dire à un acteur: l'amour me donne beaucoup d'inquiétude, que lui faire sentencier: l'amour donne beaucoup d'inquiétude aux ésprits qu'il domine » — pure si trovano frequentissimi esempi di proposizioni nel bel mezzo d'una scena patetica (2).

Nelle opere del Racine questo difetto è ancor più frequente: e non parlo del Crebillon e del Voltaire (3). Nel teatro tragico in Italia la manìa delle sentenze signoreggiò guastando le scene di maggiore efficacia. Non parliamo di Gian Vincenzo Gravina: le sentenze nel *Papiniano* e nel *Servio Tullio* sono innumerevoli, ma non hanno almeno il torto di distruggere l'interesse drammatico.....

---

(1) Mi preme far rilevare come quì io esponga una parte soltanto di ciò che avrei a riferire nel capitolo della *Sentenza:* in quello infatti dovrei considerare quale funzione Aristotile, nel capo 29.° nella *Poetica* — richiamandosi ai libri della retorica — attribuisca alla *Sentenza,* quale interpretazione ai precetti Aristotelici dessero i trattatisti e quale il M.; esaminare infine i caratteri generali della sentenza metastasiana e le sue fonti.

(2) Sono però per esser giusti modelli di eloquenza, trattati poetici di politica, morale od altro, ma non è men vero che raffreddano e nuocciono all'interesse drammatico.

(3) Il Voltaire, ad esempio, nella *Merope* fa pronunciare a Polifonte, nel più caldo dell'azione, molte pie massime sulla vendetta divina.

Ma sentasi, più che un secolo, prima nella *Merope* del Torelli: la nutrice, che è nella massima agitazione per la creduta morte di *Telefonte*, si trattiene a fare queste saggie considerazioni politiche:

> « Come nel corpo ogni virtù comparte
> L'alma, e senz'alma il corpo è un grave pondo,
> Così da giusti principi dipende
> Ogni vigor nei popoli ogni ardire.
> Senza essi sono le cittadi e i regni
> Inutili cadaveri e vili ombre » (1).

Intanto *Telefonte* può tranquillamente essere ucciso davvero!...... e potremmo moltiplicare gli esempi.

Nel melodramma la sentenza tiranneggiava: nell'opera francese erano obbligatorii « des dialogues courts en petites maximes coupées, dont chacune produit une éspèce de chanson » (2).

Queste *maximes coupées* avevano, come è facile comprendere, relazione strettissima colle scene nelle quali si trovavano..... Una citazione del Quinault ce ne farà subito convinti: Teseo è riconosciuto dal padre e sta per essere da lui fatto prigione: e sapete che cosa esclama allora? questo peregrino pensiero:

---

(1) Il Torelli deve aver letto il *Principe* del Macchiavelli; la sua tragedia abbonda di sentenze politiche. Ho citato il Torelli perchè nella *Merope*, quando la mania delle massime non trascina il poeta, vi sono cose ottime in uno stile sobrio, forte, vivace.

(2) Veggasi a questo proposito anche la lettera del Signor di Voltaire al Card. Querini, pag. 329-330.

« Le plus sage
S'enflamme et s'engage
Sans savoir comment ».

Il Voltaire dice che tutto ciò è semplicemente ridicolo e — col maggior rispetto per Filippo Quinault — non oserei dargli torto.

In Italia quel difetto, che già avevano le tragedie e poi ebbero le commedie *piagnevoli* (1), era comune al melodramma. Nel teatro lirico le sentenze eran richieste dal gusto del popolo, che amava, uscendo dal teatro, aver nella memoria qualche arietta da poter ripetere a tempo e luogo. Ora, mentre un brano passionale può essere ben di rado citato, sono frequenti le occasioni nelle quali venga a proposito una proposizione generica.

A questo importantissimo fattore della simpatia popolare si aggiungano le asserzioni e la dottrina dei trattatisti (2): per un Planelli (3) che ammoniva:

---

(1) Alla fine del secolo XVIII Gherardo di Rossi, a proposito dei drammi *lacrimevoli*, lamentava ancora in una lettera diretta all'Albergati Capacelli « quel tuono metafisico che ci si vuol mettere dentro e che, mi sia lecito il dirlo, è il vizio del nostro secolo che vuol far parlare gli appassionati colle massime di chi, a sangue freddo, esamina la passione medesima ».

(2) Diceva l'*Impostore* nel *Dialogo* della tragedia antica e moderna di Pier Jacopo Martello: « mettiamoci ancora in capo che nelle arie quanto più le proposizioni sono generali, tanto più piacciono al popolo ». E il Quadrio (volume 3.°, par. 2.°, lib. 2.°, dist. 4.ª, cap. 2, partic. 6.ª) scrive: « nelle ariette quanto più le proposizioni sono generali, tanto più piacciono al popolo; perchè trovandole verisimili o vere se ne fa un capitale per cantarsele a casa ».

(3) *Trattato dell'Opera in musica*, pag. 85.

« le massime, le sentenze disconvengono alle *arie* come in genere a tutta la poesia drammatica, nella quale l'insegnamento deve uscire dall'azione e non dai precetti », v'erano diecine di critici i quali rimproveravano al Gluck il proposito — espresso dopo l'*Orfeo* del Calsabigi e nella prefazione dell'*Alceste* — di non musicare più che *arie* passionali (1), v'era Saverio Mattei che, anche a questo proposito, tirava in ballo i suoi greci — e in che non li traeva in campo? — affermando « i greci cantavan tutto e basta vedere i loro cori pieni di lunghi dispute filosofiche e teologiche », e sosteneva « la musica poter rivestire benissimo *arie* morali ». Il Metastasio, securo nelle affermazioni di tanto erudito, difese la sentenza anche nell'*arietta* (2). Del resto, a guardar bene, il nostro poeta fu di straordinario ecclettismo: si volevano, in nome della logica, del buon senso, dei diritti del teatro, le *ariette* di passione? Ed egli scrisse delle *ariette* passionate; si volevano, per la comodità del maestro, delle comparazioni, delle similitudini nau-

---

(1) Un anonimo annotatore del M. su questo argomento scriveva: « bisogna (le sentenze) saperle spargere a tempo e luogo, e senza pedanteria ed ostentazione, conservando il carattere degli attori, ma non già escluderli per motivo della musica..... Certi compositori di barcarole e di rondò si sgomentano a mettere in musica un'aria senza *il ben mio* ». Ed anche questo, ad essere giusti, in parte era vero.

(2) Di ricambio naturalmente il Mattei trovava le sentenze del M. le migliori possibili e le esaltava sopra le massime « fredde esposte con aria didascalica, o le comparazioni prosaiche e insulse dello Zeno e dello Stampiglia ». (Vedi *Elogio* dell'Jomelli). E questa volta il Mattei aveva ragione.

tiche, botaniche, metereologiche? Ed egli compose anche di queste. Il popolo desiderava delle proposizioni generali? Gliene ammanì a profusione per assicurarsi fra gli umili lunga rinomanza.

« E vi riuscì: egli fu ricordato dalle donne e dal popolo, dalle une per l'amore, dall'altro per le sentenze » (1).

Le sentenze sono la parte sempre viva e fresca dell'opera sua: noi possiamo sorridere del poeta drammatico che non sa celare il suo *io* nemmeno negli istanti della passione, ma dobbiamo riconoscere la valentìa dell'artista che fa della parola il velo elegante di alti pensieri, di osservazioni filosofiche originali ed acutissime sugli affetti e sulle vicende umane.

Le *ariette* sentenziose nei melodrammi metastasiani, si potrebbero dividere in cinque categorie: *proverbiali* (quelle sgorganti dai più comuni, dai più noti dettati della sapienza popolare, che ne sono anzi soltanto la parafrasi poetica); *filosofiche* (derivanti dalla speciale educazione filosofica del nostro); *empie* (contenenti cioè proposizioni contrarie ad ogni principio morale); *politico-legittimiste*, ed infine *religiose*.

Naturalmente quelle della prima categoria ebbero il maggior successo: dico *naturalmente* perchè il plauso della folla raro si ottiene coll'esprimere bene

---

(1) E. Masi, *Parrucche e Sanculotti*, pag. 7.

idee proprie, ma sempre col leggiadramente ripetere ciò che tutti pensano.

Di queste *ariette* proverbiali mi esimo dal parlare: chi non ha sentito le mille volte la frase di *Megacle*:

> Come dell'oro il fuoco
> Scopre le masse impure,
> Scopron le sventure
> Dei falsi amici il cor (1).

o il conforto di *Barce*:

> Sempre è maggior del vero
> L'idea d'una sventura
> Al credulo pensiero
> Dipinta dal timor (2),

ed il consiglio di *Adrasto*:

> Voce dal sen fuggita
> Più richiamar non vale? (3).

Il poeta non ha fatto che vestire il detto volgare d'una forma poetica ed immaginosa, ripresentando al popolo graziosa ed adorna la morale corrente, « dolce, amabile, facile », applicabile a tutte le circostanze e fatta per tutti gli stati e per tutte le età, quella morale che nasce dalla comune filosofia della vita e non dalla speculazione individuale.

Le *arie filosofiche* son per noi assai più interes-

---

(1) *Olimpiade*, atto 3.°, scena 3.ª
(2) *Attilio Regolo*, atto 1.°, 11.ª scena.
(3) *Ipermestra*, atto 2.°, 1.ª scena.

santi: esse hanno tutte un carattere pessimista, le une nel campo dell'esistenza, nel riguardo della fortuna, le altre in rispetto alla realtà dei fenomeni esterni ed alla attitudine dell'uomo a conoscere il vero.

Arie pessimiste della prima maniera pronunciano personaggi virtuosi e reprobi, principali e secondarii; Arbace, Farnaspe, Osroa, Zenobia, Tanete: sono rivolte a lamentare il falso giudicio che noi facciamo dell'altrui felicità:

> Se a ciascun l'interno affanno
> Si leggesse in fronte scritto,
> Quanti mai che invidia fanno,
> Ci farebbero pietà (1);

a dubitare che le nostre speranze altro non siano se non dolce e benefica illusione,

> Non so se la speranza
> Va con l'inganno unita (2);

od accusano l'inclemenza del Cielo che nemmeno coll'eccesso del dolore pone termine alle umane sofferenze,

> È falso il dir che uccida
> Se dura un gran dolore (3);

arrivando al culmine tragico col disdegno della vita

---

(1) *Giuseppe riconosciuto,* parte I., scena 1.ª
(2) *Zenobia,* atto 2.º, scena 1.ª
(3) *Adriano,* atto 2.º, scena 12.ª

e colla esaltazione ed invocazione della morte nei notissimi versi:

> Non è ver che sia la morte
> Il peggior di tutti i mali,
> È un sollievo dei mortali,
> Che son stanchi di soffrir (1).

Nel riguardo drammatico queste a me paiono le sentenze maggiormente giustificabili, perchè fornite di verisimiglianza psicologica: il dolore — è vero — è parco di accenti ed alieno dalle sentenze, ma, al contrario della gioia, esso non si restringe ad un fatto, si estende invece e quando l'animo dalla oppressione d'una determinata sventura, si volge a lamentare la triste vanità della vita assorge a concezione pessimistica generale, allora anche sulle labbra di persone semplici ed indotte ci può accadere di cogliere sentenze.

Il *beati quia quiescunt* detto da Martin Lutero nel passar innanzi ad un camposanto è ripetuto dal più umile popolano che, negli spasimi d'una domestica sciagura, esclama:

> « meglio tre metri sotterra ! »

Non è forse la stessa idea della morte

> Sollievo dei mortali?

Rimosse così — almeno, lo spero — le osserva-

---

(1) *Adriano*, atto 3.°, scena 6.ª

zioni che alle citate sentenze alcun potrebbe fare per quel che concerne le convenienze drammatiche e la verità umana, non sarebbe a rigore necessario soffermarsi a considerare se e quanto rispecchino il sentimento del poeta; pure mi si conceda una parola in proposito. Io sono convinto che gli *spunti* di *pessimismo* nel Metastasio non siano di maniera, ma corrispondano ad un intimo pensiero.

Non mi si opponga la vita comoda, placida, tranquilla che il Metastasio per tanto tempo condusse fra gli splendori della corte, fra gli agi di una società raffinata ed aristocratica. Forse il suo *pessimismo* nacque appunto da quelle condizioni di vita. Il *pessimismo* infatti si genera per cause diversissime: in alcune anime — si ricordino i monaci della Tebaide — spunta fra gli ardori del misticismo; in altre sgorga dallo schianto del dolore, dai fremiti della disperazione, dall'amarezza dei disinganni e dei sacrificii — Catullo e Leopardi; in altri infine è figlio della sazietà, del disgusto, della noia, delle delusioni provate nel commercio continuo coi potenti e coi grandi della terra.

Il cortigiano, che fra i portici suntuosi d'una reggia, sta osservatore stanco e malinconico, qualche volta si chiede se la vita dei più alti fra i mortali valga essa pure la pena d'essere vissuta:

> . . . . e si riduce
> nel parer a noi felici
> ogni lor felicità (1).

---

(1) *Giuseppe riconosciuto*, scena 1.ª

. . . .
Perchè bramar la vita? e quale in lei
piacer si trova? ogni fortuna è pena;
è misera ogni età . . . . . (1).
. . . . Tutta la vita è mar (2).

È il *pessimismo* di Orazio e del Metastasio, fatto di delusione e di compassione, di noia e di stanchezza. L'ipocondria d'un uomo che ritorni da lauto banchetto della vita? Forse. Ma anche un umor nero di tal sorta è sincerissimo; anzi è tanto più profondo e gagliardo, quanto minore il numero delle volte che arriva alla superficie, quanto maggiore il contrasto colle condizioni esteriori.

Il pessimismo degli infelici ci commuove maggiormente, ma quello degli uomini fortunati ci colpisce e ci educa di più; il Leopardi che povero, infermo, pressochè oscuro, benedice la morte, c'intenerisce ma non ci persuade l'estrema vanità del tutto; il Metastasio, giunto al massimo della gloria, venerato, accarezzato, amato, ci fa dubitare del valore dell'esistenza quando scrive:

. . . . . . Chi pianger vuole
pianger . . . . . dovria
la sorte di chi nasce (3).

Del resto il *pessimismo* che balena nelle *ariette*,

---

(1) *Demofoonte*, atto 3.°, scena 2.ª
(2) *Olimpiade*, atto 2.°, scena 9.ª
(3) *Attilio Regolo*, atto 2.°, scena 8.ª

come in molte sentenze del *recitativo*, è sovrano in tutto l'epistolario del nostro; è *pessimismo* fine, sorridente, scherzoso, ma gelido: si aggira sulle malattie, sulla salute debole ed incerta, sulla protezione dei sovrani che arriva tarda ed insufficiente, sulla mutabilità delle umane vicende, sulla impotenza dei mortali di fronte alla sventura; la principessa di Belmonte e il gemello cav. Boschi ed il fratello Leopoldo ricevono dal poeta le lettere più cupe e sfiduciate (1).

Le arie filosofiche della seconda maniera sono ispirate dalla convinzione che gli uomini non possano conoscere la verità, ma siano vittime di una inconscia e continua proiezione della vita interiore in quella esterna. Rasentiamo il tormento del dubbio *pirronista*. Tutte le cose per le quali noi soffriamo, o godiamo, sono reali? o sono invece un inganno della ragione od anche dei sensi? Il Metastasio risponde:

> Ah! che nè mal verace
> nè vero ben si dà:
> prendono qualità
> dai nostri affetti.
> Secondo in guerra, o in pace,
> trovano il nostro cor,
> cambiano di color
> tutti gli oggetti (2).

Non è l'amore che compia i miracoli o persuada i delitti, ma

---

(1) Vedi *Raccolta* del Carducci, pag. 327 e seguenti.
(2) *Demofoonte*, atto 3.°, scena 3.ª

agli affetti, o giusti o rei,
che ritrova in ogni petto
si conforma e prende aspetto
o di colpa o di virtù (1);
L'anima che
delira dubbiosa,
incerta vaneggia,
. . . . . ondeggia
fra i moti del cor (2),

si finge tanto quel che le piace, come quello che teme: in questo caso:

affretta il proprio affanno
ed assicura un danno
quando è dubbioso ancor (3),

nell'altro

. . . . vede
talor quel che non v'è, ciò ch'è presente
non vede . . . . (4).

Teoria e dubbii sparsi nei versi delle *ariette*, quasi si riassumono nel recitativo di Giuseppe,

E pur non siamo
giammai cauti abbastanza. All'alma in questo
suo carcere sepolta affatto ignoti
sarian gli esterni oggetti: i sensi sono
i ministri fallaci
che li recano a lei. Questi pur troppo
son soggetti a mentir (5).

---

(1) *Atenaide*, in fine.
(2) Sogno di *Scipione*.
(3) *Attilio Regolo*, atto 1.°, 11.ª scena.
(4) *Zenobia*, atto 2.°, 1.ª scena.
(5) *Giuseppe riconosciuto*, parte 2.ª

Siffatte proposizioni, siffatti trattati d'una filosofia tormentata dall'assillo della perpetua incertezza, sconvenivano — quanto è possibile immaginare — alla efficacia drammatica. Peggio, riuscivano illogici, inverisimili; uomini infatti paurosi d'essere ingannati dai sensi e di creare colle condizioni del proprio animo l'aspetto del mondo esterno, non arriverebbero mai a disperati propositi, non mai a niuna di quelle audaci decisioni che fanno procedere l'azione tragica, ma resterebbero in un' inerte dubbiosità.

Repugnanti al carattere drammatico quelle *ariette* s'accordavano invece colla natura e coi concetti filosofici del poeta. Egli era stato — nel quarto lustro — allievo di Gregorio Caroprese: questo filosofo meridionale, che amava non poco sorprendere chi l'ascoltasse con la enunciazione di formole paradossali, insegnò al giovinetto le teorie platoniche e le novissime dottrine di Renato Descartes. Cartesio sopratutto fece impressione all'intelligente discepolo: il metodo dell'esame e del dubbio lo costrinse a tutto un tormentoso lavorio interiore dal quale si ritraeva con un senso di stanchezza e di paura: la formola *cogito ergo sum* che gli dava la certezza razionale della propria esistenza — appressagli dal Caroprese dopo lunghe meditazioni — fu da lui salutata con gioia come provvida liberatrice (1). Procedendo cogli anni di molte parti della

---

(1) Vedi su questo proposito le lettere all'ab. Saverio Mattei, stampate nelle *Memorie per servire* etc., pag. 21, e quella del 31 gennaio 1750 alla principessa di Belmonte in riguardo alla cappricciosa distribuzione dei beni e dei mali.

teoria cartesiana il poeta romano si dimenticò, specie di quelle che erano affini alla questione religiosa, ma gli rimase sempre per contro « certo *cartesianismo sentimentale* per cui ogni nozione per quanto chiara e distinta non gli sorgeva se non dalla coscienza di sè, istituzione poco adatta a preparare un poeta drammatico, ma molto acconcia per avvezzarlo a dar la forma più limpida ed efficace ai suoi pensieri » (1), ma, infine, gli restò sempre certa tendenza a coltivare il dubbio speculativo, ad immergervi i suoi personaggi, Enea, Adriano, Learco, a mettere in lance incerta i diversi impulsi, la diversa forza delle passioni, quasi analizzando la voluttà dell'incertezza:

Che barbaro governo
Fanno dell'alma mia,
Sdegno, rimorso interno,
Amore e gelosia! (2).

Al pessimismo pratico — ispirato dalle vicende della fortuna — al pessimismo filosofico — germinante dal dubbio sulla veracità delle nostre sensazioni — non si accompagnò forse qualche volta il pessimismo morale, cioè uno scettico atteggiamento innanzi alla lotta fra il vizio e la virtù?

Taluno fu indotto a crederlo da due o tre ariette.

---

(1) V. *Nuova Antologia*, 1 maggio 1882, articolo di O. Tommasini. « P. M. e lo svolgimento del melodramma italiano ».
(2) *Adriano in Siria*. atto 2.°, scena 9.ª

Sono quelle che ho chiamato *ariette empie*, cantate da Learco, da Jarba e da Medarse (1); la sentenza del re numida è la più nota:

> Fra lo splendor del trono
> Belle le colpe sono,
> Perde l'orror l'inganno,
> Tutto si fa virtù.
> Fuggir con frode il danno
> Può dubitar se lice
> Quell'anima infelice
> Che vive in servitù (2).

Siffatti pensieri sono ampiamente sviluppati nei recitativi di Libanio, Artabano, Aquilio, Zopiro, Sebaste, Timogene, Sibari, i reprobi che devono dar risalto alla magnanimità dei protagonisti « sovranamente virtuosi » colle perfidie de' loro tradimenti: Artabano è il più scettico:

> È l'innocenza, Arbace
> Un pregio, che consiste
> Nel credulo consenso
> Di chi l'ammira: e se le togli questo,
> In nulla si risolve. Il giusto è solo,
> Chi sa fingerlo meglio, e che nasconde
> Con più destro artifizio
> Nel teatro del mondo i sensi sui (3).

---

(1) Ricordisi nel *Siroe*, atto 3.°, scena 8.ª, la già citata:

> Benchè tinta del sangue fraterno
> La corona non perde splendor.

(2) *Didone abbandonata*, atto 1.°, scena 7.ª

(3) *Artaserse*, atto 2.° scena 2.ª

Per quanto illustrate dalla frequenza di pensieri eguali nel corso delle scene — a mio modesto avviso, — le ariette *empie* non rivelano uno stato d'animo del Metastasio, non costituiscono prove sufficienti per asserire che egli fosse arrivato a quel punto del *pessimismo* nel quale s'avverte come le convenzioni sociali scambino sovente nome al bene ed al male (1). Quelle sentenze non trovano posto nel melodramma che per amor delle antitesi, per dar risalto al principio nobile e generoso espresso da qualche altro personaggio (2), o almeno allo scopo di mostrare in luce odiosa un'animo malvagio e colpevole.

---

(1) Nell'epistolario (e ad alcuno se non a tutti gli amici, il poeta confidava l'animo suo) non ho ritrovati accenni ad un tale ordine di idee: solo queste parole in una lettera alla dama gentile: « si adattan con l'ingegno le ragioni all'opere, onde chi ha più ingegno comparisce più ragionevole nell'operare ».

(2) Nella *Didone* all'aria citata di *Iarba* segue subito un'altra d'*Araspe* alla *bella virtù*:

la scorta mia tu sei

(atto 1.°, scena 8.ª);

nell'*Issipile* alle ignobili parole di Learco fa riscontro l'aria di Toante:

Guardami prima in volto,
Anima vile, e poi
Giudica pur di noi
Il vincitor qual è.
Tu, libero e disciolto,
Sei di pallor dipinto:
Io di catene avvinto,
Sento pietà di te.

(Atto 3.°, scena 1.ª).

E potrei moltiplicare gli esempi.

Se queste arie non possono interessarci come espressione d'un pensiero soggettivo, meritano però attenzione come indizio d'un criterio artistico del Metastasio. Era opinione di molti trattatisti che il principio aristotelico (1) « dovere il carattere del protagonista essere mezzano » si potesse estendere a tutti i personaggi della tragedia; alcuni fra questi trattatisti con ancor più manifesta licenza appoggiavano la loro pretesa su quello che lo Stagirita (2) prescrive dei costumi « che prima di tutto siano buoni » (3), dando all'aggettivo buoni un significato tutto moderno ed arbitrario.

Volevano quindi assolutamente esclusi dalle scene i *personaggi cattivi*. Nè erano soli: anche i critici del melodramma, che, pure accogliendo il protagonista « sovranamente virtuoso » avevano posto da banda Aristotile ed i suoi precetti, gridavano coll'Andrès: « nel melodramma i caratteri cattivi tediano e disgustano: tutto deve essere grande e sublime » (4). Figurarsi se potevasi tollerare che questi *cattivi* non solo ci fossero, ma pronunciassero perfino sentenze immorali!

Apriti cielo! Si ricorreva di solito ai greci e, ad ammaestramento dei tralignanti, si rammentavano i

---

(1) Cap. decimoterzo della *Poetica*, paragrafo 2 e 3.
(2) Capitolo 15.° della *Poetica*, paragrafo 2 e 3.
(3) Nel testo: ἓν μὲν καὶ πρῶτον ὅπως χρηστὰ ᾖ.
(4) Andrès, *Delle origini e dei progressi*, ecc., vedi anche Bazzarini, *lett. critiche sulla Didone*, pag. 11.

casi occorsi ad Eschilo e ad Euripide: proferendo alcuno dei loro personaggi passi irriverenti della divinità, il teatro s'era tutto levato a rumore obbligando i tragedi ad assicurare che i bestemmiatori avrebbero ricevuto, nel corso dell'azione, il meritato castigo (1).

Il Metastasio, sulle orme del Quinault e di Pierre Corneille, — il quale ne' suoi *discorsi poetici* aveva rivendicato il diritto di condurre sulla scena anche quei malvagi che pur troppo han tanta parte nella vita, — si oppose alle strane pretese dei trattatisti, sia in linea teorica con una retta interpretazione dello Stagirita (2), sia in linea di fatto introducendo dei tristi quasi in ogni melodramma, con un linguaggio sia passionale, sia sentenzioso conveniente al loro carattere. Le *ariette empie* dunque, se nulla dicono dello scetticismo del poeta, provano invece

---

(1) Gravina, Pietro di Calepio, P. Rapin, ecc. Questo pare, secondo narra Seneca, sia avvenuto per il *Bellerofonte* e per l'*Issione*.

(2) Nel XV dell'*Estratto* egli scrive:

« Per *buoni* non intende Aristotile di quella bontà morale che si oppone alla malvagità, come malamente alcuni e con essi Pietro Vittorio, han creduto; perchè si condannerebbero in tal guisa la maggior parte de' caratteri espressi nelle antiche applaudite greche tragedie che sono ordinariamente scellerati. Ma chiama buon carattere (secondo il parere de' più saggi) quello così bene espresso, che da ciò che il personaggio dice si comprende chiaramente l'indole e l'inclinazione di lui, qualunque essa sia, virtuosa o malvagia, e se ne preveggono in qualche maniera gli effetti ». (Ediz. dello Zatta, pag. 226). Pure il Padre Bossu, (*Traité du poème epique*, libro 4.°, cap. 5.°) si oppose ai trattatisti mostrando che « la bontà tragica può essere parimenti nella malvagità e nella onestà ».

lodevole ribellione a teoriche assurde e violatrici della libertà artistica.

Le *arie* politiche e le *religiose* ci presentano in tutta la sua luce il Metastasio poeta cesareo, rappresentante della vecchia società, difensore del trono e dell'altare contro le nuove teorie che di Francia partivano a sconvolgere il mondo.

Le *sentenze* politiche sono tutte un'esaltazione della monarchia, una professione di fede semplice ed assoluta nei rappresentanti del divino potere.

Acuta per molte spine è la corona, ma:

Con vigore al peso eguale
L'alme Iddio conferma e regge,
Che fra l'altre in terra elegge,
Le sue veci a sostener (1);

ma la fedeltà e la sincerità dei sudditi sole posson sminuire le amarezze del soglio:

Ah! se fosse intorno al trono
Ogni cor . . . . . sincero,
Non tormento un vasto impero
Ma sarìa felicità (2).

Levate con gratitudine e con affetto lo sguardo ai

---

(1) *Gioas re di Giuda,* parte 2.ª, scena 3.ª; nella lettera del 28 Gennaio 1750 al Farinello il poeta riflette quanto questa massima sia vera. Raccolta Carducci, pag. 328.
(2) *Clemenza di Tito,* atto 1.°, scena 9.ª

regnanti: essi non hanno che il conforto di premiare le virtù:

> Del più sublime soglio
> L'unico frutto è questo:
> Tutto è tormento il resto,
> E tutto è servitù.

La venerazione affettuosa del poeta per il principato ha ancor più gagliarda espressione nell'*aria* di *Leango*, — il generoso eroe che ha lasciato trucidare il figlio per salvare l'erede del trono, — e che dinanzi al suo signore s'inginocchia piangendo di tenerezza mista a rispetto:

> Perdona l'affetto
> Che l'alma mi preme,
> Mia gloria, mia speme,
> Mio figlio, mio re (1).

Pure nelle *arie* il sentimento monarchico si palesa ancor meno che in tutte le altre parti dei melodrammi: il concetto grandioso del principato domina profondamente ed ispira tutta l'arte metastasiana; esso consiglia nel recitativo lunghe considerazioni politiche, or grave espressione di un principio, — nel *Trionfo di Clelia* (2), ad esempio ove fra *Orazio* e *Porsenna* lungamente si discutono le ragioni del governo di uno e del governo di molti — ora con-

---

(1) L'*Eroe cinese*, atto 2.°, scena 6.ª
(2) Atto 1.°, scena 8.ª

citate attestazioni di rispetto e di amore, come quando *Ciro* (1) sottrae il re *Astiage* alla sommossa popolare e commuove con breve discorso i ribelli ad orrore per il parricidio tentato.

Intensa, profonda, ampia, si rivela la fede monarchica del poeta, nella costruzione del melodramma e nella pittura dei caratteri.

Spessissimo l'azione sorte lieto fine, perchè il sovrano magnanimo sacrifica alla dignità del soglio ed alla felicità dei sudditi le sue, anche non ree, passioni; sovente il giubilo generale nasce, come nel *Demetrio*, nell'*Eroe cinese*, nella *Nitteti*, dall'esser ritrovato il legittimo erede del trono e dal premio che così ottengono i sudditi fedeli, quali *Fenicio* e *Leango*, che curarono il ritorno dell'impero nelle mani del giusto signore.

Anche ho detto nei caratteri: la differenza etica fra *Semiramide* e *Sibari*, fra *Adriano* ed *Aquilio*, fra *Toante* e *Learco*, è un riflesso della distanza fra il monarca ed il suddito, è quasi una conseguenza — diremo colle parole stesse del poeta —

> . . . . . dello spazio infinito
> che frapposero gli Dei fra Sesto e Tito (2).

---

(1) *Ciro riconosciuto*, atto 2.°, scena ultima.

(2) *Clemenza di Tito*, atto 1.°, scena 5.ª; cioè *prima che Sesto direnti colperole*. Siffatta idea del principato non era del resto particolare al Metastasio. Uscita dai secoli dell'evo medio, spiranti soffio così gagliardo di democrazia politica e sociale, la monarchia lungo l'evo moderno era venuta consolidandosi e crescendo di grandezza e splendore; fra il sei e il settecento era

spazio infinito che dal rapporto politico continua nel rapporto morale.

E se in taluni melodrammi ritroviamo dei re bar-

---

salita all'apogeo con Luigi XIV da una parte, che tanti ammiratori ebbe in Italia dall'Eximeno a Pier Jacopo Martelli (vedi *Dial. della tragedia antica e moderna*, pag. 95 e seguenti), e dall'altra con casa d'Austria, che ebbe alla sua corte poeti italiani.

Il grandioso concetto della monarchia determinò un genere bizzarro e pressochè incredibile di critiche ai poeti dell'antichità; dal Giraldi e dal Tasso rimbrottanti Omero perchè immaginò che Nausicaa, figlia di un re, andasse a lavare i panni al fiume, è un succedersi continuo di appunti ai tragici greci i quali facevano « ai re discutere dei pubblici affari sulle piazze e giocare a botta e risposta coi sudditi costituenti i *cori* ». E tali osservazioni ripetevansi ai moderni: al padre Scamacca si disse: « Avete fatto buone tragedie, solo sconcio ne è che i re si mescolino cogli abbietti in famigliari discorsi ». Ed al M. si moveva grande rimprovero dello sconcio grave di far amoreggiare le confidenti delle regine ovvero le principesse della corte coi ministri di stato e cogli ambasciatori esteri. (Osservazioni, Nizza, secondo, 591).

In tutti i melodrammi, anche in quelli di poeti meno schiavi della mania decorativa. i sovrani hanno, sia in Egitto, sia nelle Indie, sia in Etruria, seguiti pomposi: davanti a loro, come davanti a Luigi XIV, i paggi recano su purpurei cuscini le regie insegne: nell'opera metastasiana *Didone* sale al trono *servita da Osmida* (v. *didascalia*, atto 1.°, scena 3.ª).

Lo Zeno, nel *Temistocle*, fa che l'eroe ateniese, come un qualunque poeta di corte, s'inginocchi e *baci* la mano del re.

Ancora: certe frasi, certi appunti che si ritrovano nelle lettere del signor Voltaire intorno a Guglielmo Shakespeare, mostrano come il gran padre della rivoluzione francese rimproverasse al tragico britanno la soverchia fusione di personaggi reali e di figure di popolo.

Scarsi e deboli erano i richiami al rispetto della realtà storica: appena appena il Dacier nella sua *Poetica* rammentava che i re dell'antichità uscivano con minor pompa, ed il finto Aristotile diceva a Pier Jacopo (vedi *Dial.* citato, pag. 55): « Egli è vero che i nostri re, parlo di quelli che vivevano avanti Alessandro, erano meno pomposi di un gentiluomo bolognese ».

E si sentiva già il ruggito della rivoluzione!....

bari, *Jarba*, *Osroa*, ecc., ripieni d'ogni umana nequizia, non si dica per questo il poeta incoerente: il monarca venerando, il monarca sublime per lui è — il Carducci disse per tradizione del pensiero dantesco — quello che discende da Enea e da Cesare e si continua nel sacro romano impero.

Tutto ciò era necessario ricordare per comprendere le citate *ariette* politiche: esse riescono sempre perturbatrici dell'interesse drammatico, violatrici della verità storica e del costume nazionale in quanto altro non fanno se non attribuire ad antiche o barbare nazioni l'idea del monarca *per diritto* (non per discendenza) *divino* quale l'aveva l'aristocrazia del settecento; ma — quelle *ariette* — sono però l'espressione fedele del pensiero politico da Pietro Metastasio costantemente serbato e con maggiore vivacità difeso quando cominciò ad avvertire « uno strano universale fermento » e ad avere in orrore « gli ingegni più applauditi che professandosi protettori della oppressa (dicon essi) umana società, si affaticano con ogni sforzo a distruggere tutti i sacri e profani vincoli che la conservano » a temere infine « il *bellum omnium contra omnes* » (1).

Ariette religiose, che si trovano frequenti nelle azioni sacre, — e ricorderò le notissime:

Dovunque il guardo giro, (2)

---

(1) Lettera al principe di Campagnano, *Raccolta* Traversi, pag. 289. Lettera a mons. Gervasio vescovo di Gallipoli del 10 ottobre 1771, *Raccolta* Traversi, pag. 363.

(2) *La passione di Gesù Cristo*, parte 2.ª

e l'altra

Se Dio veder tu vuoi, (1)

— ricorrono spesso anche nei melodrammi profani; citerò soltanto quella di *Leango*:

Nel cammin di nostra vita
Senza i rai del ciel cortese
Si smarrisce ogni alma ardita,
Trema il cor, vacilla il piè.
A compir le belle imprese
L'arte giova, il senno ha parte,
Ma vaneggia il senno e l'arte
Quando amico il ciel non è (2).

Concetti questi, non in armonia molte volte col costume nazionale, colla religione dei popoli che il poeta presentava sulla scena, ma che sgorgavano essi pure dall'anima sua cogli anni rafforzatasi nella fede, irritata contro « l'irreligiosa enorme licenza » diffusa dagli scrittori del tempo, desiosa di un baluardo « contro i pericolosi tumulti del secolo corrotto » (3).

Meno perspicace del poeta la società ch'ei voleva difendere accettava dall' importazione francese le nuove teorie religiose, facendo qualche volta le sue riserve su quelle politiche. Il secolo era profonda-

(1) *Betulia liberata*, parte 2.ª
(2) *Eroe cinese*, atto 1.°, scena 7.ª
(3) Lettere al Conte Francesco Florio di Udine 1776-77. *Raccolta* Traversi, pag. 583-587. Lettere al Grisi del 1779, *Raccolta* Traversi, pag. 336-41-44.

mente incredulo, lo spirito dell'*Enciclopedia* aleggiava in Austria e in Italia.

Il M. predicava al deserto (1).

Pietro Metastasio era stato nella sua giovinezza Artino Corrasio, e dell'Arcadia e della « sua oziosa tranquillità » e dei « valorosissimi compastori » (2) —sebbene non avesse con loro nè frequenti nè grandi relazioni, — ricordò sempre un pochino le ispirazioni, le frasi, i concetti.

Fra le *arie* sue noi ne ritroviamo moltissime che non sono propriamente, nè passionali, nè di comparazione, nè sentenziose, ma le tre cose insieme e più di tutto esprimono un'aspirazione pastorale, l'emozione idillica, sentimentale: l'Arcadia dalla forma passa al concetto! Il poeta non recava innovazione: un rim-

---

(1) Nei teatri, è vero, all'*Angelus* s'interrompeva la rappresentazione e spettatori ed artisti cantavano l'*Ave Maria*; i palchetti riboccavano di abatini e di frati, esclusi i gesuiti che non li frequentavano (vedi *Lettere* del De Brosses, vol. 1.[a], pag. 125, e la *Notte* del Parini), ma le conversazioni che coprivano la voce dei cantanti, erano tutte spiranti scetticismo filosofico e morale a spese di ordini religiosi e di altri istituti chiesastici, (vedi I. M. *Memorie galanti* già citate, vedi De Brosses, *Lettere citate*, 1.°, 302-335-336, 2.°, 93·120). Non erano forse i giorni nei quali il De-Brosses scrivendo da Roma del Collegio di *Propaganda fide*, diceva (Opere citate, 2-41): « où l'on engraisse des missionaires pour donner à manger aux cannibals? »

E non un pensiero di più.

(2) *Raccolta* Traversi, pag. 55, 485. Vedi anche i *Giuochi olimpici* celebrati dagli Arcadi nel bosco Parrasio per onorare la memoria dell'inclito Artino, abate P. Metastasio, Roma, 1784. *Effemeridi letterarie di Roma*, tomo 13.°, anno 1784, 3 aprile, N. 14.

pianto con toni elegiaci, ma senza sentimento profondo di melanconia, era nelle tradizioni dell'arietta melodrammatica.

Nell'*Amleto* di Pietro Pariati *Veremonda* insidiata da *Fengone* uccisore del re di Danimarca, chiude il primo atto con questo volo:

> Quanto più gode
> Tra voi contenta,
> O selve amene.
> La pastorella.
> Qui forza o frode
> Non la spaventa
> E col suo bene
> D'amor favella.

Nel Metastasio *pastorelle, boschi, età dell'oro*, si trovano ad ogni piè sospinto (1) con una monotonia opprimente: nel *Giustino*, nel *Siroe*, nell'*Ezio*, nel *Demofoonte*, nel *Trionfo di Clelia*, cori, sovrani ed amanti non fanno che invocare il ritorno della beata infanzia dell'uman genere

> Fu il mondo allor felice
> Che un tenero arboscello

---

(1) Il poeta consigliava questa roba anche agli amici; al Migliavacca diceva di aggiungere alla sua *Armida placata* una licenza in cui Apollo parlando alle muse dei sovrani di Esperia, auguri:

> Crescan a gara intanto
> I lor felici imperi
> Più bella al nostro canto
> Torni l'età dell'òr.

(Raccolta Carducci, 308).

Un limpido ruscello
E una capanna umile
Le genti alimentò (1),

o bamboleggiano augurando a se stessi d'abbandonare le regie spoglie, i regi recinti per la semplicità buona e gentile della vita dei boschi e dei rustici casolari:

Non vi piacque, ingiusti dei,
ch'io nascessi pastorella;
altra pena or non avrei
che la cura d'un'agnella,
che l'affetto d'un pastor (2).

Formole viete e convenzionali esprimenti un desiderio diffuso nella società incipriata ed infrollita, ma senza sincerità e senza calore: il poeta nel farvi eco, sa bene che le aspirazioni e le simpatie per la vita semplice e rustica, per gl'ingenui pastori le ignare pastorelle, sono tutto superficiali: sovrani e potenti — è vero — ripetono come la sua *Creusa*,

Dal fasto e dal decoro
noi ci troviamo oppressi:
e ci formiam noi stessi
la nostra servitù (3),

ma al fasto ed al decoro non vogliono rinunciare nemmeno sulla scena. Sarebbe stato campo non va-

---

(1) *Giustino*, atto quarto.
(2) *Siroe*, atto 2.°, scena 5.ª
(3) *Demofoonte*, atto 2.°, scena 8.ª

stissimo, ma sempre meno ristretto di quello al poeta concesso, il porre in contrasto la vita dei campi con quella di Corte, e ne sarebbe forse, come nella poesia provenzale, uscito alcunchè di fresco e di nuovo: i tempi nol permettevano: ed il Metastasio non lo tentò.

Se *Aminta*, se *Elisa* del *Re pastore*, *Egle* della *Zenobia*, *Alceste* del *Demetrio* appaiono per qualche tempo in vesti d'oscuri pastori non illudiamoci... non è che una mascherata di Corte e presto i principi del sangue che vi hanno preso parte, si leveranno le spoglie contadinesche per riprendere le insegne ed i paludamenti reali.

Così l'Arcadia che forse alcuni, — non molti — effetti, poteva dare al contenuto, ai caratteri, alla tela del melodramma, deve restringersi all'*arietta*, non essere altro che un'esaltazione melodica e sentimentale, passaggiera ed apparente, come fugaci e vacui sono i sentimenti che la determinano.

Tutta la originalità e tutta la novità del poeta si riduce al poter fare la propria satira — cosa che, abbiam visto, gli avviene sovente — ponendo in dubbio l'età dell'oro così calorosamente invocata

> Ah? ritorna età dell'oro,
> alla terra abbandonata,
> *se non fosti immaginata*,
> nel sognar felicità (1),

---

(1) *Trionfo di Clelia*, atto 3.°, scena 3.ª

o rigettando per uno scrupolo religioso, questa fiaba pagana, come rigetta e smentisce tutto l'arsenale paganeggiante di *astri*, di *fati* e di *dei*.

Nell'*azione sacra per il santo Natale*, fa dire al suo teologico personaggio *La Speranza*:

> **Questa è l'età dell'oro e non già quella**
> **che la Grecia inventò fra l'altra fole**
> **. . . . . altri le accolse**
> **nè poetici fogli; e poi cieca**
> **posterità che contrastar non osa**
> **l'autorità degli anni,**
> **venerò, come arcani,**
> **le menzogne, gl'inganni.**

Tanto il settecento ha potere di impicciolire! la lotta fra paganesimo e cristianesimo, tragica nell'anima di Francesco Petrarca, diventa comica in quella di Pietro Metastasio, che or nega or concede una convenvionale fede ad una ancor più convenzionale *età dell'oro!...*

E veniamo alle *arie* dialogate: sul termine di alcune scene al luogo della canzonetta noi troviamo il *duetto*, il *terzetto*, il *quartetto*.

Con minore eleganza, ma con altra semplicità il *duetto* (esso è il tipo più comune dell'aria dialogata) compie la funzione medesima dell'arietta segnando il culmine della passione ed indicandone la contemporaneità in due personaggi.

Per ciò ad alcuni, come al Bertola (1), parve il

---

(1) *Osservazioni*, pag. 36.

duetto per merito superiore all'aria. Questa non era opinione generale: il *duetto* portava. — fra le varie inverisimiglianze del melodramma, — massimamente la stigmate del ridicolo impressogli dal *bon mòt* del signor di Fontenelle, ripetuto poi da Gian Giacomo Rousseau: « *c'est bien étrange que deux personnes bien élevées — les personnages de l'Opera sont toujours des princes — parlent pendant quelque temps, disant presque les mêmes mòts sans s'écouter ni se repondre* ».

Ad un solo patto il Rousseau (1), acconsentiva a non bollare il *duetto* di mostruosità, al patto che non servisse pel dialogo della scena, per trattenimento degli attori, ma solo s'adoperasse quando i personaggi fossero arrivati per impeto passionale a straordinaria veemenza di delirio.

Il Rousseau faceva così la genesi di un duetto logico e « *presque vraisemblable* »: « poniamo due amanti obbligati a separarsi per sempre: l'aria di codesta scena potrebbe avere due parti: nella prima non si avrebbero che esclamazioni di tenerezza e di dolore. L'uno griderebbe; « mia vita! ben mio! » l'altra: « addio, sposo amato ».

Infine il loro dolore ed i loro accenti si confonderebbero senza dubbio in queste esclamazioni così semplici, così toccanti:

« Che barbaro addio,
Che fato crudel ».

---

(1) Nell' articolo già citato « Poema lirico » sulla Enciclopedia.

Il Rousseau chiudeva le sue osservazioni, raffrontando con questo esempio il *duetto* che Filippo Quinault nell'*Armide* pone in bocca ad *Hidraot* ed *Armida* per eccitarsi a vendetta:

« Poursuivons jusqu'au trépas
L'ennemi qui nous offense
Qu'il n'échappe pas
A notre vengeance! »

E il Rousseau si chiedeva « quando si son messi d'accordo di cantare così? ».

Il Metastasio, forse perchè il *duetto* ad essere possibile e verisimile voleva espressioni comuni, forse perchè l'*aria dialogata* non può avere l'organismo elegante dell'*aria monologo*, ne fece uso assai parco.

In genere le arie dialogate figurano nelle varianti dei melodrammi metastasiani e sono dovute o al bisogno del poeta di accontentare qualche amico, o alla penna stessa degli amici (1).

Duetti, terzetti, quartetti non si trovano nella *Didone abbandonata*, nel *Siroe*, nell'*Ezio*, nel *Demetrio*, nell'*Issipile*, nella *Clemenza di Tito*, nel

(1) Un duetto nel *Demetrio* al luogo dell'*aria*: *non so frenare il pianto*, fece il M. per accontentare il Farinelli; un altro per favorire la principessa di Belmonte. (*Raccolta* Traversi, pag. 148); un quartetto per l'*Ezio* fu scritto — che non faceva quell'uomo? — da Saverio Mattei. (v. *Memorie per servire alla vita dell'ab. P. M.*, pag. 43). Gli altri in genere dovuti a penne volgari erano deturpazioni del melodramma metastasiano: un ammiratore francese del nostro segnalava un libretto dell' *Artaserse* rappresentato in Londra, ove alla prima scena si fa precedere...... un duettino di Mandane ed Arbace diretto alla luna.... Roba da Vandali!

Temistocle, nell'*Attilio Regolo*, nel *Ruggiero*, cioè in nove melodrammi che il poeta aveva carissimi vedendo per essi assicurate la propria fama. Di aver abbattuto in queste opere « il venerato simulacro cui la moderna musica suole offerire i più ricercati incensi » (1) lo commendarono molti specie poi per averlo fatto nella *Clemenza di Tito*, dove « l'atroce, la rabbiosa *Vitellia* non doveva mai trillare collo scimunito *Sesto* o col dolcissimo *Tito* ». Se delle arie *dialogate* era approvata la mancanza, non ne tornava sgradita la presenza; il *duetto* del *Demoofonte* fra *Timante* e *Dircea* condannati a morte, che aveva servito a Gian Giacomo Rousseau per fissare — come vedemmo — il modello del genere secondo la logica ed il verisimile, piaceva e commoveva tutti i pubblici d'Europa (2); così pure parve ammirabile la semplicità passionale del duetto fra *Megacle* ed *Aristea*:

(*Meg*):

> **Ne' giorni tuoi felici**
> **ricordati di me (3).**

(*Ari*):

> **Perchè così mi dici,**
> **anima mia, perche?**

Il Bertola (4) non trovava invece giustificabile il

---

(1) *Osservazioni di varii letterati*, Nizza, pag. 38.
(2) Atto 2.°, scena 11.ª
(3) *Olimpiade*, atto 1.°, scena 10.ª
(4) *Osservazioni* sul Metastasio, pag. 43.

duetto fra *Arpalice* e *Ciro* (1), che si son innamorati l'un dell'altro — come Giulietta e Romeo — al primo vedersi, perchè, risalendo alla teoria, parevagli che un amore nascente non possa determinare il delirio e la disperazione necessarii a far sì che due persone parlino contemporaneamente.

Fra i terzetti è degno d'esser ricordato quello della *Nitteti* (2), non privo di drammatica verisimiglianza: *Sammete* si è ribellato agli ordini del padre tentando strappare *Beroe* alle guardie reali che la conducevano al tempio: il tentativo è stato represso. *Sammete* dev'essere trascinato nel carcere ed egli e *Beroe* alle ginocchia del padre e del sovrano, supplicano clemenza e perdono: in quell'istante di angoscia suprema le loro voci si confondono e lo schianto di tre cuori si unisce in una frase, in una espressione sola. Il *terzetto*, così come lo leggiamo nel melodramma, potrebbe restare anche in una tragica recitazione.

Meno lodevoli a me pajono i quartetti — che pure furono e dal Bertola (3) e dal Fabroni e dal Mattei e dal Calsabigi e dal Baretti — ammiratissimi. Ve ne hanno due nel *Re pastore* (4) o nell'*Antigono* (5): il primo, espressione d'amore, tutto sospiri e la-

---

(1) *Ciro riconosciuto*, atto 1.°, scena 13.ª
(2) Atto 2.°, scena 13.ª
(3) Osserv. citate pag. 36.
(4) Atto 2.°, scena 8.ª
(5) Fine dell'atto terzo.

menti, come il secondo, vibrante di gioia e pieno di *stelle*, di *fausti numi*, di contrasti *marinisti*:

> **Oh! minacci fortunate**
> **Oh! pietose crudeltà,**

ci lasciano freddissimi.

Una nota comica per ultimo: ci è data dal duetto fra *Viriate* e *Siface* (1): questo re, sedotto da una passione colpevole, ha fatto arrestare l'innocente sposa *Viriate* e l'ha condannata a morte, anzi è venuto egli stesso nel carcere a consegnarle la spada perchè s'uccida, senza commoversi delle sue lacrime, senza affatto inorridire del delitto che compie: l'atto crudele è interrotto dall'irrompere di una mano di congiurati decisi a salvare la vittima ed a svenare il tiranno; *Viriate* allora fa scudo di sè a *Siface* e lo salva.

Siface dopo la grande paura provata si cangia d'un tratto e rivolto a *Viriate*:

> **Mio bel sole!**

e quella gli risponde:

> **Idolo mio.**

e il *duetto* continua.

Anche le congiure servono a qualche cosa!....

---

(1) *Siface*, atto 3.°, scena 5.ª

III.°

LA PRATICA DELLE TRE UNITÀ

L'unità d'azione.

L'unità d'azione si può violare: *primo*, colla molteplicità delle peripezie; *secondo*, col soverchio numero, o meglio, coll'equipollenza dei personaggi; *terzo*, coll'ingenuità e coll'insufficienza della tecnica. Sotto questi aspetti, dei quali i primi due erano ampiamente studiati dai trattatisti della tragedia ed il terzo solo accennato in scarso e vario modo, verremo esaminando l'azione del melodramma metastasiano.

All'*Orazio* di P. Corneille era stata mossa da molti accusa di violata unità d'azione: e suona così: « voi, Corneille, svolgete la cruda vicenda della sorella degli Orazii combattuta fra l'amore e l'affetto patrio e famigliare, obbligata ad assistere ad un duello fra il germano e il fidanzato: ebbene questa è una tragedia. Ma voi proseguite colla nuova, spaventosa vicenda del fratricidio e del giudizio che lo segue: ecco una seconda tragedia. Sono dunque nell'*Orazio* due tragedie consecutive, due azioni differenti e successive ».

Ad accusa siffatta non isfugge il Metastasio senza avere a valido argomento di difesa l'inalterabile fisionomia del fatto storico; l'errore commesso dal Corneille fu trovato in tre melodrammi dettati a pochissima distanza l'uno dall'altro, l'*Issipile* del 1732, l'*Olimpiade* ed il *Demofoonte* del 1733.

L'argomento dell'*Issipile* è noto: le donne di Lenno da lunghi anni deserte dai mariti hanno giurato di trucidarli tutti quando faranno ritorno alle case: *Issipile*, giovinetta figlia del re Toante, impotente a resistere alla moltitudine furiosa, vuole a sè confidato l'incarico di uccidere il padre per sottrarlo ai colpi delle congiurate. Così fa. Toante giunge coi suoi: *Issipile*, nell'ora stabilita per l'esterminio, pone in sicuro il diletto padre rivestendo delle insegne reali il cadavere di un soldato. In quel punto arriva il fidanzato Giasone: egli inorridisce dell'atroce delitto. Che deve fare *Issipile?* Perde tacendo l'amore e la stima dello sposo, perde parlando innanzi alle crudeli compagne la vita del genitore. Questa è propriamente un'azione tragica: ma all'ultima scena dell'atto secondo è finita: gli Argonauti muovono a punire le donne di Lenno e Giasone è intieramente persuaso dell'amore filiale e dell'onestà di *Issipile.*

Su che cosa si aggira allora il terzo atto? Esso non ha nulla a che fare coi due primi; espone le peripezie di Issipile per liberare Toante un'altra volta, ma non più dalle mani delle fiere abitatrici di Lenno, bensì dai ceppi di *Learco*, che agisce per ragioni

diverse da quelle che determinano l'opera delle prime. Siamo dunque veramente davanti non ad un'azione tragica, ma a due azioni successive (1).

Nell'*Olimpiade*, Megacle, per gratitudine d'un antico beneficio, sostituisce Licida nella gara olimpica, dove è premio al vincitore la bella Aristea, amante riamata di Megacle: la tragedia è finita quando Megacle ha eroicamente sacrificato l'amore all'amicizia e lasciati a Licida i suoi diritti alle nozze con Aristea. Ora tutto ciò è già avvenuto alla undicesima scena dell'atto secondo, nella quale Megacle corre a darsi la morte (2). Quale azione si svolge invece nel terz'atto? Esso ci espone: il tentato regicidio di Clistene per opera di Licida furente, la condanna del giovine inconsiderato alla morte, l'improvviso e fortunato riconoscimento di Licida per figlio di Clistene. È dunque un'altra tragedia, anzi..... il sunto di diverse tragedie.

Nel *Demofoonte*, Timante tenta celare al padre suo le segrete e vietate nozze che lo legano a Dircea e di sottrarre questa al sacrificio cui è stata eletta come vergine di Chersoneso. Alla scena seconda dell'atto terzo, quando il padre ha tutto saputo, e, placato, tutto pèrdona, il dramma dovrebbe esser fi-

---

(1) *Osservazioni*, ecc., Nizza, tomo 2.°, 282-290.

(2) È da notarsi che nel *Ruggiero* — imitazione dell'Ariosto non solo ma dell'*Olimpiade* — il poeta ha meglio determinata l'azione circoscrivendola alla sola eroica gratitudine del protagonista.

nito; ma esso continua per ben altre nove scene, narrando come la scoperta di un foglio faccia credere a Timante d'aver sposato la germana e come una seconda scoperta di un secondo foglio faccia dileguare il dubbio angoscioso (1). Ecco innestata l'istoria di una *Canace* o di una *Biblide* inconscia su una tragedia del tipo di *Ines de Castro:* ecco cioè due azioni diverse.

Duplicità d'altro genere, evidente anche all'osservatore non acutissimo, si ritrova nella *Semiramide:* in questo melodramma vi hanno certo due azioni, non successive, contemporanee: lo scoprimento di Semiramide a Scitalce e la scelta dello sposo di Tamiri. Di queste la seconda dovrebbe essere l'occasione della prima e nulla più, ma gli sfoghi amorosi di Tamiri, le galanti cortesie di Mirteo, le selvaggie furie di Ircano, prendono tanto posto che in qualche momento il dramma resta diviso in due che « camminano con eguale interesse e proporzione » (2).

Si è così assai incerti a decidere se Semiramide sia veramente la protagonista e se il deuteragonista sia Tamiri o Scitalce (3): più giustamente, a mio modesto parere, il secondo che la prima, perchè

---

(1) Vedi anche *Osservazioni*, Nizza, 328. R. d. C. (diss. 207) non avrebbe fatta una tale osservazione; per lui il *Demofoonte* apparteneva — siccome *Issipile* — all'azione complessa, ma non vi ha in esso parte che al tutto non miri.

(2) *Osservazioni*, Nizza, secondo 143-150. Il disserente è Vincenzo Marenco di Castellamonte piemontese.

(3) Opera citata, 145.

Scitalce è elemento costitutivo di ambe le azioni che contemporanee si svolgono: è pretensore di Tamiri ed è lo sposo infedele di Semiramide.

Nella *Clemenza di Tito* parve ad alcuni fosse altra forma di duplicità d'azione, derivante dall'illustrare il carattere del protagonista, con episodii per nulla inerenti alla trama; — infatti la magnanimità dell'imperatore è dal Metastasio, forse per amore di accostarsi un po' più che nol facesse di solito all'istoria, dipinta o meglio documentata colla liberalità verso i popoli desolati dalla eruzione del Vesuvio (1), e colla saggia abolizione delle denuncie di quanti

> osar con temerarii accenti
> Dei Cesari già spenti
> La memoria oltraggiar (2).

L'appunto fu mosso al Metastasio da coloro che rigidamente reputavano « dover il carattere del protagonista bastantemente conoscersi in quella sola azione intorno a cui si aggira la tragedia » (3); anche pensando che possa il poeta ricorrere a qualche illustrazione episodica, si può accettare l'osservazione, perchè quelle scene, poste ambedue nel primo atto, ritardano soverchio lo svolgimento del dramma.

L'*Eroe cinese* parve al poeta essere il melodramma

---

(1) Atto 1.°, scena 5.ª
(2) Atto 1.°, scena 8.ª
(3) *Osservazioni* di varii letterati, 2.° volume, pag. 32.

suo più *pieno di cose;* egli ne scriveva al fratello Leopoldo il 14 giugno 1752: « Non vi è quasi scena senza qualche peripezia: non vi è peripezia senza preparamento, non vi è il minimo ozio, l'azione *semper ad eventum festinat* e l'agitazione s'accresce sino all'ultimo verso del dramma ».

E nove giorni prima, al Filipponi di Torino, diceva « che aveva fatto ricorso al genere implesso e alla molteplicità delle peripezie » e gli chiedeva giudicasse se queste numerose peripezie rispettassero « a dispetto delle continue mutazioni di fortuna l'unità dell'azione ». Se fossimo stati nel signor Filipponi avremmo risposto: che l'unità dell'azione, rispettata dal numero degli accidenti tutti in realtà o cospiranti o derivanti dall'argomento nettamente proposto nella scena seconda dell'atto primo, cioè la scoperta dell'

erede
Del cinese diadema,

è forse rotto dall'avere in certi punti, nello sviluppo della favola, Leango, Siveno, Lisinga, Minteo, una pari importanza.

Questo mi ricorda che debbo considerare l'unità d'azione dei melodrammi metastasiani anche nel rispetto dei personaggi, e non solo, come ho fatto sinora, nel riguardo del numero delle peripezie. Mi si lasci ancor notare: l'azione dell'*Achille in Sciro* essere fra le più semplici e le più compatte (tranne forse per l'infelice intervento del principe Teagene),

e non venir affatto interrotta dalla vivacissima scena, che apre l'atto secondo, dove Ulisse per iscoprire se in Pirra si celi Achille, nel guardare le statue che rappresentano le imprese di Ercole, vivacemente condanna la sua abbiezione presso di Jole (1); — l'*Attilio Regolo* essere, fra tutti i melodrammi del Nostro, incontrastabilmente e meravigliosamente uno, l'azione — come osserva il Mattei — senza nodi e senza viluppi, basandosi tutta su di una parlata dell'eroe romano, che determina senza alcuna varietà di peripezie la catastrofe; — infine la regolarità assoluta del *Re Pastore*.

Quanto ai personaggi, l'unità d'azione nel Metastasio è ben raramente rispettata. Sempre vi hanno nei suoi melodrammi figure, che, quando pur entrino nella linea generale della favola, a nulla giovano nel corso verso lo svolgimento. Si direbbe quasi ciò derivi dall'amore della simmetria: doppi intrighi, doppi amori, doppie scene. Il De Brosses afferma che alcuni personaggi determinano nel teatro del Nostro una seconda azione « senza della quale la prima non può camminare » e di questo si duole.

Se le cose stessero veramente così, sarebbe an-

---

(1) Gli ammiratori di questa scena non finiscono di esaltarla: il Colomes (*Osserv.*, Nizza, 2.°, 273) dice: « Quella (scena consimile) di Euripide nell'*Ione* è superflua affatto, l'altra d'*Enea in Cartagine* è bensì unita all'azione, ma l'interesse è passaggero. Questa del M. accelera il movimento della tragedia ».

Il De Brosses, 2.°, 329, ne è tanto ammirato che la racconta per intero.

cora — per usare la frase convenzionale — il minor dei mali: è agevole infatti comprendere come non rompano l'unità dell'azione personaggi legati sì strettamente ai principali da dare e da riceverne impulsi. Il peggio è che ben sovente questi personaggi secondarii hanno cogli altri debolissimo legame, essendo nulla più insomma di un apparato fastidioso del cerimoniale da scena (1).

Queste osservazioni generali sono per sè stesse molto pericolose: meglio scendere a qualche appunto particolare. Già nel *Giustino* aumenta — se pure è possibile — il tedio della vacuissima azione, la coppia di Cleone e Asteria mormoranti flebili querele, modello pur troppo di tante scene dei melodrammi: ma pure in questa tragedia del giovinetto Metastasio non si può insistere sull'accusa di mancata unità d'azione perchè Cleone una certa relazione colla trama — sia pur minima — l'ha: infatti egli salva — mirabile a dirsi! — col far recere, all'uno l'acqua marina, all'altra

« l'avvelenato umor »,

gli amanti Giustino e Sofia.

Meno giustificabile la *Didone abbandonata:* in essa Osmida coll'inutile e teatrale pentimento nella scena 8.ª dell'atto terzo, ritarda l'azione e riesce

(1) Vedi anche *Dissertazione* di Stefano Arteaga madridense, Nizza, 15.°, 5-10.

d'impaccio; ad ogni modo perdoniamogli: colla sua frode egli ha nei primi due atti sospinta un po' innanzi la favola. Ma come perdonare a Selene e ad Araspe? L'amore di Selene per Enea è nulla più di una decorazione di gusto discutibile: l'amore di Araspe per Selene è assolutamente inutile.

Ben dice il Bazzarini (1): « questa passione in poche ore, nasce, vive, muore e resta eternamente sepolta; non arreca nè danno nè utile a chicchessia. Questa è appunto una di quelle incidenze che possono levarsi senza alterazione del soggetto primario — dice Aristotile, capo 5.° (2) — come membro spurio e difettoso ».

E di questi amori che a nulla arrivano, che nulla conchiudono, ve ne son molti nel teatro del Nostro; nel *Siroe* quello di *Laodice* per lo stesso *Siroe;* nel *Catone in Utica* di *Fulvio* per *Emilia;* nell'*Ezio* di *Onoria* per *Ezio*, nell'*Issipile* di *Rodope* per *Learco;* nell'*Attilio Regolo* di *Publio* per *Barce* Tutti questi episodii potrebbero venir tolti senza che l'azione ne ricevesse alcun, anche minimo, nocumento. E, a un dipresso, le medesime parole si potrebbero ripetere degli amori di *Erissena* e di *Gandarte* nell'*Alessandro nelle Indie;* di *Tamiri* e di *Agenore* nel *Re pastore;* di *Mannio* e di *Larissa* nel *Trionfo di Clelia;* di *Ostilio* e di *Valeria* nel *Romolo* ed

(1) *Lettere critiche*, pag. 67.

(2) Il Bazzarini dice *capo 5.°*, nelle edizioni odierne è il *capo 8.°*

Ersilia, amori che, al contrario di quelli poc'anzi nominati, nel corso del melodramma giungono al loro felice e desiato compimento.

Che dire poi di *Rossane* nel *Temistocle?* Esteticamente la gelosia, volgaruccia, di questa principessa contrasta colla grandezza eroica dell'assieme, ma nel puro rispetto dell'unità d'azione, Rossane torna inutile, perchè essa non ha nessuna parte nè nello spingere nè nel trattenere Serse dal richiedere dall'eroe ateniese il sacrificio dell'indipendenza della patria.

Nei drammi sacri — che anche lo Zeno aveva assoggettati ai rigidi precetti, alle regole, alle unità della tragedia — il Metastasio mantenne scrupolosamente la semplicità e la compattezza dell'azione sia nelle vicende, sia nei personaggi, sia evitando con una coartazione di dialogo veramente mirabile qualunque incidente, qualunque episodio (1), che rallentasse il procedere della favola e l'allontanasse dalla meta.

Solo — a voler essere ben rigoroso — si potrebbe dire eccedente l'unità della favola nella *Betulia liberata* l'introduzione di *Achior* principe degli Ammoniti, pur personaggio storico, ma che non giova al procedere della favola non determinando affatto deliberazione di Giuditta di andare al campo di Oloferne, perchè fu presa dalla biblica eroina nella

---

(1) *Dissertazione* di Ranieri de' Calsabigi, pag. 248.

scena precedente al di lui arrivo, e non servendo ad altro che ad occupare *Ozia* in una lunga discussione teologica — prova certa della grande coltura scritturale del Nostro — innanzi che si abbiano notizie della audace impresa tentata da Giuditta.

Del pari nel *Gioas re di Giuda* due confidenti, *Ismaele*, ministro del sommo sacerdote, e *Matan* adempitore dei rei disegni di Atalia, potrebbero essere forse tacciati di superfluità, non storica ma artistica, in quanto che i personaggi principali, Gioiada e Atalia, potrebbero manifestare i loro propositi, senza testimonii, *in soliloquii.*

A questo proposito mi si lasci manifestare un dubbio.

Azione drammatica è in quei dialoghi nei quali cozzino opposte volontà determinandosi ad operare, o in cui dalla mente di un personaggio un desiderio od un ordine venga impresso in un'altro: sotto questo rispetto i dialoghi nei quali figurino dei confidenti — non destinati per natura loro nè a contrastare nè ad agire — rompono l'unità dell'azione uscendo dai caratteri della poesia tragica ed entrando in quella narrativa, e quindi dovrebber essere sostituiti — come ho già detto — da monologhi. Ma d'altra parte sono i monologhi verisimili non solo artisticamente ma umanamente, meglio psicologicamente?

François Coppée a questa mia domanda risponderebbe, come ha scritto argutamente nelle *Bonne*

souffrance, dicendo che se c'è cosa altamente e umanamente vera, è l'uso dei confidenti nelle tragedie e nelle commedie. « Se c'è bisogno — egli scrive — universalmente sentito dagli uomini, è quello di confidare a qualche persona benevola o devota i proprii sentimenti, i proprii dubbii, le speranze, le decisioni ». E questo bisogno, si potrebbe aggiungere, è maggiormente sentito dagli uomini che compion grandi imprese o siano intenti a vaste opere: i protagonisti delle tragedie e dei drammi sono sempre uomini siffatti.

Se noi studiamo la vita di qualche grande generale, di qualche illustre uomo di stato, troviamo sempre che dei loro disegni essi mettevano a parte o un servo devoto, o un umile soldato, o qualche altro modestissimo familiare, persone insomma pari in condizione sociale ai *confidenti* della classica tragedia.

Ora perchè vorremmo noi condannare sulla scena ciò che assai spesso si avvera nella pratica della vita? (1).

---

(1) Non bisogna però credere, a dir vero, che quando il M. introduce il confidente sia mosso da queste considerazioni sulla verità psicologica del tipo. Egli non fa che accogliere un'usanza del nostro teatro tragico: nella *Sofonisba* abbiamo *Ermione*; nel *Torrismondo* la nutrice d'*Alvida;* nell'*Oreste* la confidente d'*Ifigenia;* nelle *Gemelle di Capua* due confidenti delle due eroine; insomma in tutte le favole drammatiche dei nostri poeti troviamo questi personaggi che sono come l'ombra del protagonista. Si aggiunga un'altra cosa; questi confidenti sono parassiti; anzichè adoprarsi a confortare, non fanno che interrompere con freddis-

Ma — ritornando, che ne è tempo, al caso speciale che mi ha invogliato a questa, forse troppo lunga, divagazione — nel *Gioas* uno dei due accusati *confidenti*, Ismaele, non potrebbe essere sostituito da un monologo senza che questo fosse una esposizione tutto narrativa dell'antefatto. Il Metastasio dovrebbe cadere così proprio in quell'errore che egli ha sempre, con grande ed universale lode, evitato.

Il precetto artistico che il Boileau espose nei noti versi:

> « Que dés les premiers vers l'action préparée,
> Sans peine, du sujet, aplanisse l'entrée.
> Je me ris d'un auteur, qui lent à s'exprimer,
> De ce qu'il veut, d'abord ne sait pas m'informer,
> Et qui débrouillant mal un penible intrigue,
> D'un divertissement me fait une fatigue ;
> J'aimerais mieux encore qu'il declinât son nom,
> Et dit, je suis Oreste, ou bien Agamemnon,
> Que d'aller par un tas de confuses merveilles
> Sans rien dire à l'esprit, étourdir les oreilles »,

era stato e prima e dopo ben poco messo in pratica.

Pochissimo dai sommi maestri nella tragedia francese, la quale come osserva Emile Faguet (1), aveva

---

sime esclamazioni i discorsi del loro padrone o della loro signora, discorsi che diventano quindi veri monologhi, lunghi brani di poesia narrativa.

La verità psicologica non era rispettata con questa istituzione del confidente, più che non la fosse nei monologhi. Gli errori di una tale pratica non possono però sminuire la giustificazione teorica del personaggio.

(1) *Drame ancien, drame moderne*, pag. 37 e seguenti.

sempre avuto la fisionomia di una storia metodicamente raccontata prendendo le cose *ab ovo;* pochissimo anche in Italia dove era famoso e pareva satira quell'inizio dell'*Oreste* del Bucellai: « Pilade, tu sai perchè ci siamo partiti da casa ed il perchè ci siamo qui recati; ciò nulla ostante io te lo voglio dire » (1).

Il Metastasio fu davvero il poeta che Nicola Boileau desiderava: l'argomento ne' suoi melodrammi s'introduce fino dalla prima scena determinato, chiaro, e nell'istesso tempo, già agitato dal fremito della vicenda tragica.

I contemporanei del Nostro (2) di questa sua dote erano oltre ogni credere ammirati: alcuno tutto stupiva: « che il Metastasio incominci l'azione proprio là

---

(1) Nella tragedia del Trissino, *Sofonisba* senza attenderne domanda si affretta a raccontare alla sua confidente cose che non le possono essere ignote: essa comincia nientemeno che dall'esilio di Didone:

> però vo' ragionar più lungamente,
> e cominciar da largo le parole.

Muzio Manfredi nella *Semiramide* fa comparire anzitutto l'ombra di *Nino* che in un monologo lamenta d'essere stato ucciso da sua moglie; poi fa luogo a *Memnone* che in un secondo monologo racconta a se stesso come *Nino* l'abbia assassinato. Il prologo dell'*Astyanax* di Bongianni Grattazolo è ancora più bizzarro; *Iride e Giunone* vengono a fare un lungo dialogo sulla guerra di Troja. Nel *Torrismondo* del Tasso il primo atto s'inizia con un lungo racconto di *Alvida*. Era fin dagli inizii nella tragedia italiana — lo si vede — consueta la deformità di non sapere introdurre l'azione se non con mezzi ingenui e puerili; tanto maggiore adunque la lode che va data al nostro poeta.

(2) *Osserv.* di varii letterati, vol. 2.°, Nizza.

dove parrebbe finire »: altri affermava che nè Sofocle nè Seneca sanno iniziare lo spettatore nell'argomento come il Metastasio, con un'arte che tutto fa e nulla si scopre.

Il De Brosses nei melodrammi del Nostro, notò due caratteristiche, l'una costituente un merito e l'altra formante un difetto: la prima, che non rifiniva mai di ammirare, era appunto il saper mettere in un batter d'occhio il pubblico al corrente d'ogni cosa: la seconda, che per ora a noi interessa meno, era il numero dei sorprendenti colpi di scena ottenuti talvolta anco a spese della verisimiglianza.

Ora questo pregio del Metastasio, di cui manca solo il *Siface* — uno fra i primi lavori in ordine di tempo — ove Orcanio narra al suo re un mondo di cose che questi deve perfettamente conoscere:

> Fra le superbe mura
> Della fedel Rusconia, ove tu stesso
> Dalla reggia di Cirta
> Per accoglier la sposa il piè volgesti, ecc.,

questo pregio del Metastasio, dico, si collega alla pratica dell'unità d'azione compensando gli strappi fatti alcuna volta dal poeta alla legge aristotelica.

Invero quelle scene — una o due — nelle quali mirasi solo ad informare gli spettatori di quanto è avvenuto, nè fanno parte dell'azione, nè hanno il carattere della poesia tragica.

Il Metastasio è stato più felice in pratica che non fossero a questo riguardo saggi i precetti degli altri;

ingenuo e puerile il consiglio dato da molti di istruire il pubblico dell'evento mercè un sogno; incerto il parere di Gian Vincenzo Gravina, il quale voleva che nel primo atto « senza averne l'aria » — e quanto a lui poveretto! l'*aria* l'aveva avuta molto — si dicesse ciò che era avvenuto, ma nel medesimo tempo paventava dell'esempio dato da alcuni suoi contemporanei i quali facevano i lor personaggi « improvvisamente esclamare e tumultuare e l'un l'altro minacciare senza che preceda notizia alcuna del motivo di tanto rumore » (1), come se non fosse preferibile l'aspettare alcun tempo colla curiosità d'una spiegazione al sorbirsi un racconto del quale non si capisce in che cosa ci possa interessare.

Più acuto Pietro Corneille (2), ammoniva dover esser messo il pubblico al corrente di ciò che avviene non per un racconto e nemmeno per un monologo quando esso non sia dettato dallo scoppio della passione.

Il Metastasio ha applicato questa massima precipitando addirittura lo spettatore *in media res*, come nell'*Artaserse* ove introduce l'azione nel momento

---

(1) *Trattato della Tragedia*, pag. 104. Il Diderot — ne' suoi discorsi intorno al *Fils naturel* — era d'avviso che nella rivelazione anticipata delle peripezie della tragedia e del suo scioglimento, ci sia un progresso: l'abolizione dei colpi di scena e l'estensioue dell'orrore della catastrofe a tutta la tragedia. Teoria molto discutibile.

(2) Nel secondo dei *Discorsi poetici*.

suo più tragico, e nell'*Eroe cinese* ove senza raccontarci, come certo il Gravina ed altri avrebbero fatto, che *Leango* ha salvato il figlio del re, apre la scena quando la scoperta dell'ignoto erede del trono affatica diversamente ciascuno dei personaggi, ed evita qualsiasi particolare iniziale che possa uscire dai limiti della favola.

Con altre abilità tecniche — giacchè prima abbiamo rilevato gli errori, or rileviamo quelli che posson dirsi i pregi — il Metastasio osservò l'unità dell'azione: Pierre Corneille ne' suoi discorsi aveva detto, « l'unità dell'azione comporta il nodo e lo scioglimento, ma nel nodo però il meno di antefatto che sia possibile » avvertendo argutamente — io credo — come gli elementi dell'antefatto ottengano senza lavorare, inquantochè determinano un dato atteggiarsi degli eventi senza figurare nè agire, costituendo quindi un'altra azione fuori di quella della tragedia.

Il Metastasio, se è poco economo di antefatto nel *Siroe*, nella *Semiramide*, nella *Olimpiade*, nella *Zenobia*, riuscendo così ad un andamento intralciato ed incerto, in molti altri lavori fa ad esso antefatto piccolissima parte come nell'*Achille in Sciro*, nell'*Attilio Regolo*, nell'*Antigono*, nel *Temistocle*.

Un'altra acuta osservazione di Pierre Corneille è per il Metastasio un elogio e un biasimo insieme: in quel brano citato il drammaturgo francese continuava « l' unità dell'azione non comporta nello scioglimento non cangiamento di volontà e non mac-

chine » volendo significare che le subite conversioni e l'opera di enti superiori, non ritrovando nel resto della favola la loro preparazione, esorbitano dalla sua struttura e ne rompono l'unità.

La stessa osservazione per quel che riguarda le macchine fecero Ranieri de' Calsabigi (1) il quale consigliava: « non si chiamassero allo scioglimento mezzi improprii, non divinità, non genii superiori », e un enciclopedista (2) che scriveva: « l'intervento degli Dei, togliendo il legame di necessità fra l'uno e l'altro episodio, distrugge l'unità dell'azione ».

Il Metastasio all'errore dei cangiamenti di volontà non è sfuggito nell'*Adriano in Siria* e nell'*Alessandro nelle Indie*, per citare i casi che ci paiono avere il meno di attenuanti; macchine e Dei però non introdusse che nelle azioni e feste teatrali quasi intieramenti riservati a personaggi mitologici, ne' suoi melodrammi il fine non dipende affatto dall' intervento di queste puerili invenzioni.

Nella *Didone* — mi si può osservare — precipitatasi la sciagurata regina in mezzo all'ardente reggia, sorge dal fondo del mare Nettuno a recitare la *Licenza*.

Ma per quanto recitata proprio dal divino signore di quel mare cui s'è affidato Enea, questa volta la Licenza non ha maggior importanza che non

---

(1) Dissertazione citata, pag. 299.
(2) Articolo sull'*Opera in musica*.

in tutti gli altri melodrammi del Nostro; è cioè cosa intieramente distinta dalla catastrofe e dagli elementi che la determinano (1).

*
* *

Sul come Pietro Metastasio si sia comportato riguardo all'azione e alla sua unità, molti furono e non concordanti i giudizii. Il Fabroni opinò che nel teatro metastasiano non siano i diritti dell'unità d'azione: « troppo violati nè dalle varie peripezie, nè dai varii avvenimenti, nè dai diversi personaggi »; Ranieri de' Calsabigi (2) giudicò « non esser mai divertita l'attenzione dello spettatore dall'azione principale »; il Taruffi (3) vi trovò « quel sì necessario genere di unità che fissa l'attenzione dalla prima sino all'ultima scena ».

Quanto ai personaggi il Cordara paragonò, per l'accordo felice delle figure, i melodrammi metastasiani ai quadri, non so bene se di Michelangelo o di Raffaello, e Saverio Mattei trova ogni maggior sapienza dell'arte nella gradazione dei colori usata per le *parti* secondarie (4).

---

(1) Una prova del fatto che il Metastasio non voleva la *macchina* congiunta all'organismo drammatico, è il consiglio ch'egli dava al Migliavacca a proposito dell'*Armida placata:* « la migliore maniera, egli scriveva, d'introdurre una scena magnifica con macchina e con quanto mai si desidera nell'ultimo, è quello di fare una *licenza, staccata affatto* dalla tessitura del componimento ». Raccolta Carducci, 253.

(2) Dissertazione citata.

(3) Elogio, pag. 22.

(4) *Elogio* di Nicola Jomelli, pag. 108.

Esagerazioni dovute all'entusiasmo ed all'assenza dello spirito critico uniti anche al barocchismo del gusto che faceva lodare l'argomento della *Didone*, perchè « è semplice e ciononostante dà luogo non solamente a scene di passione, ma anche a stupende comparse, a magnifiche ambascierie, imbarchi ed incontri » (1).

Di poi si fu soverchio severi: il Bazzarini negò al Metastasio di avere, ciò che Aristotile prescrive « l'azione, cioè il soggetto colla disposizione del medesimo » e pretendeva in lui nientemeno che l'aggiustatezza drammatica dell'Alfieri (2).

Ora si sa qual razza di unità d'azione concepisse e volesse l'Alfieri: egli, nella lettera al Calsabigi, desiderava « la tragedia piena, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto, dialogizzata dal solo attore non consultore o spettatore », modello che per il Metastasio sarebbe stato addirittura un letto di Procuste ...

Qualche diecina d'anni fa due critici, il Carducci (3) e il Cugnoni (4), espressero giudizii affatto diversi: il primo lamentò in molti melodrammi del Nostro l'andamento intralciato della favola, l'altro ne esaltò la serrata compattezza.

Fra i due a me pare abbia avuto ragione un terzo,

---

(1) *Elogio* del Fabroni, pag. 220.
(2) Lettere critiche sulla *Didone abbandonata*, pag. 22.
(3) Articolo sulla *Domenica letteraria* del 1882.
(4) Commemorazione del M. tenuta in Arcadia, vedi Raccolta Traversi, pag. 479-501.

Adolfo Mussafia, il quale non giudicò il Metastasio solo alla stregua di un altissimo ideale d'arte, ma lo pose anche a raffronto — come è legge di buona critica — colle condizioni generali del teatro del suo tempo ed equamente concluse così: « Nulla manca nel melodramma del Nostro di ciò che era come di prammatica (ed io direi d'obbligo) in un dramma lirico: la varietà degli incidenti, la complicazione degli amori palesi ed occulti, i riconoscimenti destinati a sciogliere il nodo: ma pure è tanto il magistero nel concatenare fra loro le scene, nel fare che come per necessità da un incidente si svolga un altro, che la tessitura del dramma ne risulta schietta senza soverchi viluppi » (1).

La conclusione potrebbe essere questa: se il signor Houdard de Lamotte ha affermato cosa vera dicendo, che « al disopra della unità d'azione, giudicata e determinata dai critici, vi è un'unità d'interesse formata dall'artista e sentita dallo spettatore », il Metastasio questo genere di unità ha ben spesso conservato.

---

(1) *Commemorazione* di P. Metastasio tenuta a Vienna, pag. 20.

L'unità di tempo.

Nella *Nitteti* il Metastasio fu — a quanto pare — sicurissimo di avere mantenuto rigorosamente tutte le unità, anche quelle ch'egli soleva chiamare « metafisiche e farisaiche » (1); di questo convincimento sono prova le parole che si leggono nel nominato melodramma, subito dopo l'elenco degli interlocutori: « il luogo della scena è *Canopo.* Il tempo è il giorno del trionfale ingresso del nuovo re. L'azione è il ritrovamento di Nitteti ». L'unità di luogo, a dir vero, è rispettata pochino, quella d'azione a sufficienza, quella di tempo interamente. In una sola giornata Amasi entra nella capitale del suo regno, ordina al figlio di sposare la creduta Nitteti, ne riceve rifiuto, ne punisce la ribellione, scopre quali siano i natali di Beroe e chiude il laborioso dì con due imenei.

A permettere un'attività così grande, un'opera così vasta e rotta da impensati accidenti, l'azione incomincia *primo mane*; la didascalia della scena

---

(1) Lettera al fratello Leopoldo del 14 giugno 1752.

d'apertura reca « sole nascente all'orizzonte » ed uno dei primi versi suona:

Ohimè! già spunta il sol.

Gli interlocutori solleciti e mattinieri di questa scena sono personaggi, come si suol dire, d'alto affare: il sovrano di Cirene e nientemeno che il principe ereditario del trono d'Egitto. Vi stupirà trovare alzati così di buon'ora, come pastori solleciti del gregge, gente siffatta; la spiegazione è duplice: vi dirò, primo, che uno di questi due ha avviato un intrigo d'amore; secondo, che le leggi della tragedia e dell'unità non hanno riguardi e convenienze sociali.

Nella *arcisopratragichissima tragedia Rutzvanscad il giovane* l'astrologo di piazza fa appunto queste istesse considerazioni:

«. . . . . Ed ecco s'apre
Sul primo albor del dì l'infausta reggia;
Perchè se gli accidenti
Della casa real restringer deve
Dell'ore ventiquattro il breve spazio
Alto nume del ciel, per occulto istinto
Fa che di buon mattino il re si levi» (1).

---

(1) All'alba incominciavano infatti moltissime tragedie di poeti rispettosi delle unità:

« Sul primo appunto rosseggiar dell'alba », la *Rosmunda* del Rucellai; appena uscito « il sol dall'onde » la *Marianna* di Lodovico Dolce; nell'*Adriana* del Proto, Latino dice:

Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori,
portando un altro sol sopra la terra.

La scena decima dell'atto terzo, l'ultima del melodramma, ci presenta la reggia di Canopo « riccamente adorna ed illuminata in tempo di notte »; fra lo splendore delle faci avviene il doppio riconoscimento di Nitteti in Beroe e di Amestri nella creduta Nitteti: poi tutti i personaggi s'avviano al tempio, perchè — impone Amasi: —

> Oggi d'Amestri
> Voglio sposo Amenofi; ed alla vera
> Nitteti il mio Sammete.

Dopo di che, — è sperabile, — i personaggi, levati dall'alba, andranno a riposare.

Intanto il coro saggiamente commenta:

> Chi sperar poteva il sole
> Quando l'alba procellosa
> Questo giorno partorì?

Tutto giusto, peccato solo che l'*insperabile* e metaforico *sole* sia sorto...

Passando dall' Italia alla Francia, ricorderemo soltanto la *Cleopatra* dell'Jodelle dove, a far rilevare al pubblico come sia scrupolosamente mantenuta l'unità di tempo, l'ombra di Antonio predice che la morte di Cleopatra avverrà prima del tramonto:

> De ce soleil
> qui vient ores de naistre.

E credo inutile moltiplicare gli esempii, tanto è evidente che il voler rispettare la legge dell' unità di tempo obbligava a non rinunciare ad alcuna parte del giorno. Alcuni esempii citati sono tolti dal volume di I. Ebner *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*, pag. 99 e seguenti.

. . . . . quando è già notte! (1).

Ad ogni modo il Metastasio poteva riposare tranquillo chè la sua Nitteti contenevasi esattamente in una giornata.

Ma come avviene, che la dichiarazione precedente la Nitteti « il tempo è il giorno, ecc. » non la si trova a capo di nessun altro melodramma? A tale questione conviene rispondere con certa ampiezza. Il poeta di *Didone* ebbe sempre grande fiducia nel poeta del *Cid*. E Pierre Corneille non solo espresse ne' suoi *Discorsi poetici* in riguardo all'unità di tempo teorie ed opinioni molto affini a quelle del Metastasio — del che non *est hic locus dicendi* — ma espose anche, desumendola dalla sua esperienza di drammaturgo, consigli molto pratici e molto arguti.

Uno di questi consigli era: cercate di far svolgere la vostra azione tragica in un giorno da molto tempo scelto per una festa straordinaria, per una cerimonia solenne, per l'ingresso o per l'incoronazione di un re, per l'elezione di uno sposo o di una sposa regale, perchè è possibile e verosimile che in

---

(1) In prima sera al calar della notte termina l'azione delle rigorose tragedie del cinquecento: l'atto quinto della *Rosmunda* « in oscura notte »; l'*Altile* del Giraldi, l'*Adriana* del Groto:

> Hor che cinta dell'ombra de la terra,
> vien la notte......;

generalmente però il limite era il tramonto.

quella occasione grandi fatti si compiano, che nel giro di quelle ore si risolvano molti eventi, forse da lungo tempo addensati.

Il Metastasio nella *Nitteti*, nella *Semiramide* e, senza dirlo, nel *Demetrio* fece tesoro di questo consiglio del tragedo francese, potendo così rigorosamente obbedire al precetto del Boileau:

> Qu'en un jour un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théatre rempli.

Ma gli eventi drammatici hanno le loro bizzarrie e non sempre il giorno in cui il cielo manda

> In vostra cosa un soggetto da tragedia .

come suona il verso bizzarrissimo del Rutzvanscad — è proprio uno di quelli fissati per feste straordinarie: può — *exempli causa* — essere anche un modestissimo giorno feriale!

Ed allora che fare?

Il Corneille si era trovato a disagio e non poco.

Non è sempre verisimile che in un giorno miserabile e comune si compia tutto un ordine di singolarissimi e tragicissimi eventi.

Per aver voluto far notare agli spettatori che tutta l'azione del Cid si conteneva nei limiti aristotelici erano stati mossi al poeta fierissimi appunti di « *invraisemblances choquantes* ». Egli diceva nella fine del suo secondo discorso: «..... je me suis repenti d'avoir fait dire au roi dans le *Cid* qu'il

voulait que Rodrigue se delassàt une heure ou deux après la défaite des Maures, avant que de combattre Don Sanch e : je l'avais fait pour montrer que la pièce avait l'unité nécessaire, et celà n'a servi qu'à avertir les spectateurs de la contrainte avec la quelle je l'y ai réduite ». George De Scudèry, astioso rivale del Corneille, nella sua critica al *Cid* aveva brutalmente fatto osservare che in questa tragedia, nello spazio di un giorno, Rodrigo uccide il conte Gormas e ne sposa la figlia Cimene.

Al Corneille la lezione giovò: ne trasse infatti il consiglio di non determinare le distanze di tempo, di non fissarlo anzi mai sia quando si violi, sia quando si obbedisca al precetto dell'unità.

Non era una soluzione ragionata o erudita del dibattissimo quesito della unità di tempo, ma ne era per compenso una ben pratica elusione: seguendo questo precetto del grande drammaturgo francese si poteva compire una cosa quasi ritenuta impossibile, conciliare cioè il *metafisico verisimile teatrale* sostenuto dai teorici contrario a che in poche ore di spettacolo molto tempo trascorresse, col verisimile logico repugnante a che in un giro di sole tante imprese si compissero; conciliare infine il buon senso e il buon gusto coi commentatori d'Aristotile.

Il Metastasio, intelletto pratico se mai ve ne furono, addottò assai volentieri — come aveva fatto nel *Temistocle* ed in altri melodrammi lo Zeno — il consiglio del Corneille; così avviene che, fuor della

Nitteti, nessuno de' suoi melodrammi reca nella didascalia iniziale l'indicazione del giorno in cui si svolga l'azione e solo alcuni hanno lungo il corso delle scene, una qualche — e sempre breve — indicazione della distanza di tempo che separi un fatto dall'altro.

Questi pochi melodrammi, nei quali abbiamo qualche elemento per giudicare della durata della favola, appaiono a chi ben li osservi, distinti in tre categorie:

nella prima tutta la trama può svolgersi nello spazio di un giorno o di pochissime ore, magari anche delle tre o quattro dello spettacolo;

nella seconda, la notte o precede o segue il giorno;

nella terza l'azione principia di giorno, continua di notte ed alla luce del sole finisce.

Nei melodrammi della prima categoria si deve porre il regolarissimo *Attilio Regolo:* infatti Publio, nella scena quarta dell'atto primo, reca la notizia che Regolo è giunto, ma aggiunge:

> Insieme
> Con l'orator nemico attende adesso
> Che l'ammetta il senato;

nel Senato troviamo appunto il prode Attilio che difende la sua rovina e la vita della patria.

Al termine di questa scena (7.ª dell'atto 1.°), Mannio avvisa:

In breve
Il voler del senato
Tu Amilcare, saprai. Noi padri, andiamo
L'assistenza dei numi
Pria di tutto a implorar;

ed il rimanente dell'atto primo e sette scene del secondo si contengono nello spazio delle preci e del consiglio del Senato: nell'ottava di quest'atto secondo, *Regolo* riceve la notizia che il Senato rifiuta le proposte di Cartagine e s'affretta a partire compiendo il divisamento nel terzo ed ultimo del melodramma.

Attilio Regolo è dunque restato in Roma pochissime ore per chi voglia figgere lo sguardo nella struttura della tela, ma, evitando la dichiarazione di questa brevità, la sua determinazione numerica, il Metastasio ha impedito che o il lettore o lo spettatore sentano la pressura e il disagio di troppo angusti limiti.

Nel *Re pastore, Aminta* è colto da Alessandro nelle sue umili occupazioni ed è, subito dopo, da Agenore invitato a recarsi nel campo dell'esercito macedone a prendervi la corona: nel secondo atto Alessandro, dopo il suo primo colloquio col chiamato Aminta, delibera:

Oggi al nuovo sovrano
Io darò la corona, ella (Tamiri) la mano:

Aminta, consigliato da Agenore, prende qualche tempo a riflettere e nell'atto terzo, scena prima, leggiamo:

Declina il sol: già il tempo è scorso
Che a' miei dubbii penosi
Agenore concesse;

nella scena settima tutto è preparato per le nozze, fissate da Alessandro — ricordiamolo, — per il giorno istesso; il re, lamenta:

« O là che più si tarda? il sol tramonta »:

il melodramma è alla fine.

Non avendo il poeta fatto alcuna determinazione del momento in cui l'azione incominci, è lecito credere essa muova da un qualsiasi punto del pomeriggio per terminare al tramonto. Il Castelvetro non avrebbe potuto domandare di più!

Nell'*Olimpiade* non nel volgere di poche ore, ma esattamente però fra la mattina e la sera, tutta l'azione si contiene: nella prima scena dice Aminta:

or non è l'aurora:

nell'ottava dell'atto primo è già trascorsa quell'ora del mattino per la quale era fissato il giuramento dei campioni; nel secondo siamo nel pomeriggio, forse nelle prime ore; in principio del terzo, al tramonto; in fine, al calar della notte:

è scorso il giorno
a cui tu presiedesti.

L'unità così ha fatto violare la storia: il Metastasio per essere fedele alle regole — come osserva l'ano-

nimo delle *Memorie galanti* — ha dimenticato che i giuochi olimpici duravano cinque intieri giorni.

Rivolgiamo uno sguardo ai melodrammi della seconda categoria; quelli nei quali la notte tien dietro o precede al giorno: segue nel *Siface*, nell'*Ipermestra*, nell'*Eroe cinese:* nel *Siface* niuna determinazione di tempo nei due primi atti, nel terzo Viriate chiede:

> son quest'ombre le faci
> del mio regio Imeneo?

paventando

> lo squallor della notte;

il protagonista all'ultimo commenta, nella galleria illuminata in cui si compie l'incoronazione di Viriate:

> A quai strane vicende
> *Oggi* il Cielo m'espose.

Lo stesso avviene nell'*Ipermestra* dove solo la scena settima dell'atto terzo si svolge di notte, e si ripete a precisione nell'*Eroe cinese*.

Altrove, come nel *Demetrio*, già citato, e nell'*Artaserse* l'azione principia nelle ultime ore della notte e prosegue di giorno: infatti nel *Demetrio Olinto* avvisa *Cleonice*:

> Impaziente e lieto
> Tutto il regno raccolto
> Previene il dì;

nell'*Artaserse*, *Arbace* dice a *Mandane*:

> Ah! che l'aurora,
> Adorata Mandane, è già vicina!

Per l'*Artaserse* apriamo una parentesi proponendoci una questione.

L'anonimo autore delle *Memorie galanti* dice: « l'*Artaserse* occupa la notte, il dì seguente (che è quello del giudizio) e il giorno dopo, quello dell'incoronazione».

Questo è dare per fatto un'impressione derivante forse dalle parole di Artaserse nella scena 14.ª dell'atto 2.º

> **Quanto in un giorno.**
> **Quanto perdo, Artabano!**

e da quelle altre del medesimo eroe nella 1.ª del 3.º:

> **Funestar non volli**
> **Di questo dì la pompa, in cui mirarmi**
> **L'Asia dovrà la prima volta in trono;**

parole che non sono sufficienti a concludere che il giorno dell'atto 3.º non sia il medesimo che scorre nell'atto 2.º; tanto meno sufficienti se si pensi non essere mai stato annunciato quando debba compirsi l'incoronazione, nè quando Arbace venir tratto alla morte.

Il Metastasio con quei due versi che hanno fatto impressione — non possono esser che quelli — ha obbedito massimamente ai precetti del Corneille, ha evitato cioè che lo si potesse accusare di far avvenire in uno stesso giorno l'uccisione di un re, la coronazione del successore e lo sposalizio del figlio e della figlia del regicida colla figlia e col figlio del monarca assassinato, nel medesimo tempo

col non dare alcun maggiore schiarimento si è risparmiati i rimbrotti dei critici,

Quam parva sapientia decipitur mundus!

Un altro dei melodrammi nei quali l'azione incomincia di notte, è l'*Ezio;* di notte si svolge tutto l'atto primo: alla 1.ª scena del 2.°:

> In Oriente
> Rosseggia il nuovo giorno,

e nel 3.° il protagonista commenta:

> Cinto d'allori
> Del giorno al tramontar tu mi vedesti;
> E poi co' lacci intorno
> Tu mi rivedi all'apparir del giorno.

Più difficile e interessante questione offrono i melodrammi ch'io ho messo nella terza categoria, quelli cioè nei quali la notte non si ritrova nè all'inizio nè al termine dell'azione, ma sibbene nel mezzo: ecco la *Semiramide*, è giorno nell'atto 1.°, è notte nel 2.° (vedi *didascalia*, scena 1.ª), è giorno ancora nel 3.°; nell'*Adriano in Siria* è notte solo nella scena 12.ª dell'atto 1.°; nell'*Issipile* la notte arriva alla scena 8.ª dell'atto 1.°, e dura fino alla 9.ª del 2.°. In questi melodrammi è violata l'unità del tempo? Non affrettiamoci a rispondere sì per evitarci il dispiacere di una smentita: ce la darebbe il Metastasio stesso, proprio in quella *Issipile* che noi vediamo tanto divisa fra la notte ed il giorno: Rodope, sul finire dell'ultima scena, esclama:

Quanto vicende
Un sol giorno adunò!

Qui per comprendere il Metastasio pratico bisogna ricorrere al teorico. Che cosa ha scritto il nostro nel suo Estratto?

Prima di mostrare che l'unità di tempo non deriva dalla natura della tragedia e che spesso essa non si ritrova praticata nè da Eschilo, nè da Sofocle, nè da Euripide, il nostro — in linea subordinata e pratica, direbbero gli avvocati — nell'accettare per sè il *περìοδον ἡλίου* combatteva l'opinione di quei « solennissimi ed ostinati critici » i quali sostenevano « per un giro di sole intendere Aristotile quello spazio di tempo in cui questo astro è visibile » osservando, briosamente, come « a tenore di tale sentenza, altro dovrebbe essere nella state il tempo canonico di un'azione teatrale, ed altro nel verno; e per regolarne la durata, a seconda dei climi, più o meno settentrionali, la pratica di saper prendere l'altezza del polo, non sarebbe men che ai piloti necessaria ai poeti », (capit. 5.°) (1). Il Metastasio, superando con questo motto vivace la diffi-

---

(1) Il *dies naturalis* di 24 ore contro il *dies* artificiale di 12 fu sostenuto da Bernardo Segni contro il Robortello (vedi presente dissertazione cap. I). Il Piccolomini, *Annotazioni alla versione italiana della Poetica*, pag. 380, aveva notato che il giorno solare può variare secondo i luoghi ed il clima. Egidio Menagio, *Discorso* (*Pratique du Théatre* vol. 2.°, pag. 2), aveva egli pure proposto di intendere per giro di sole il giorno civile νυχθήμερον.

coltà di sapere se Aristotile pensasse alla parte del giro che il sole compie invisibile, e se avesse l'idea di un giorno astronomico e di un giorno solare, si serve delle *ventiquattr'ore* liberamente, facendole scorrere dal momento che egli vuole (1).

Nell'*Issipile*, ad esempio, quando l'azione incomincia si deve essere vicini al tramonto, se nella scena 5.ª dell'atto 1.º, Eurinome esclama:

Rodope, il giorno manca;

e chi può sostenere che il sole — sorgente alla nona del secondo — abbia fatto nelle scene successive sino alla fine del terzo più cammino che non la vigilia avanti l'inizio dell'azione! *State contenti al quia.* Tutto sta nel poter cominciare liberamente il giorno sidereo: il resto viene da sè......

Il qual *resto* è, dopo tutto, poco, ma poco assai: i desiderii dei poeti del settecento non sono smodati: tutt'altro!.....: basta loro poter introdurre nel melodramma « una qualche scena illuminata ».

Ciò che s'usa non si scusa; il gusto della decorazione li soggiogava tutti. Lo diceva l'Algarotti (2): « il compositore ed il poeta dovevano mirare unicamente a formare un dramma, per modo che prima

---

(1) Anche il Corneille non voleva (vedi 2.º dei *Discorsi poetici*) il giorno artificiale di 12 ore, sebbene quello naturale di 24, dicendo che per conto suo sarebbe arrivato fino alle 30.

(2) Nel volume dei *Pensieri diversi*, pag. 23.

di tutto si vedesse una vasta pianura con tende in lontano, poi un magnifico gabinetto, appresso una magnifica veduta, dopo un'orrida carcere, poscia *una sontuosa reggia con loggie illuminate di nottetempo*, e via discorrendo ». Il Frugoni aveva dovuto far così per servire alla fantasia di un Bibbiena; il Metastasio per dar modo a qualche altro « inimitabile » di essere applaudito.....

Ma non sempre « le loggie illuminate di nottetempo » hanno la cortesia di lasciarsi introdurre nella prima o nell'ultima scena del melodramma, quando si può dire che il sole sta sorgendo o che da pochi minuti è scomparso; qualche volta queste *loggie illuminate* hanno la caparbietà di voler essere introdotte in qualche scena centrale, come l'*aria* della prima donna..... Ed allora?...... allora si escogita *il giro visibile* e quello *invisibile.*

Non mi si accusi di irriverenza o di ingiustizia; ammiro la costituzione snella, svelta dell'*Attilio Regolo* e del *Temistocle*, melodrammi pronti a subire il più rigido esame d'un fanatico dell'unità di tempo e che nella loro regolarità non danno al pubblico alcuna impressione d'angustia; piacciommi assai le acute, briose osservazioni sul περίοδος ἡλίου, ma non posso celare un moto di dispetto quando vedo che l'ardire e l'acume del teorico non serve che a giustificare l'assoggettarsi del poeta alla febbrile fantasia decorativa del tempo, il desiderio cioè di ritrovare col soccorso delle tenebre, come nella 4.ª scena del 2.° atto dell'*Issipile*, un effetto drammatico, inaspet-

tato, straordinario fin che si vuole, ma deplorevole e barocco.

Per esaurire l'esame della pratica dell'unità di tempo nel poeta di *Catone* e di *Attilio*, mi resterebbe a notare come nelle azioni sacre essa sia sempre rigorosamente mantenuta — fuor che forse nella *Betulia liberata*, dove fra la prima e la seconda parte deve intercedere molto spazio di tempo, una notte intiera, — mi resterebbe altresì a guardare come sia rispettata la verisimiglianza nel distacco fra l'una e l'altra scena.

Pochi appunti soltanto perchè il lungo cammino mi sospinge: nella scena 12.ª dell'atto 1.° della *Didone* Osmida avverte Jarba che

> « già di Nettuno al tempio
> La regina s'avvia »;

Jarba nella 13.ª s'incammina e vi arriva nella 15.ª, dopo che Enea ed Osmida hanno scambiato solo poche parole (1), precedendo d'una scena intiera Didone partita prima di lui; — nella scena 12.ª del-2.° Jarba, fatto chiamare da Didone, arriva immantinente come se fosse, nota il Bazzarini, trasportato da uno spirito profetico.

Ma queste e molte consimili sono inezie al confronto del disaccordo che si trova (2) nell'atto 2.° del

(1) E inutili, messe lì solo per.... dar tempo ad Jarba di giungere.

(2) V. 615, Nizza, 2.°, Nota del conte Giuseppe Franchi.

Trionfo di Clelia; nella scena 3.ª di quest'atto Clelia reca l'avviso che già marciano i Toscani per assalire il ponte, quindi lo crede occupato dicendo:

> « ed occupa il nemico
> L'unico angusto ponte »;

invece all'aprirsi della scena 10.ª del medesimo atto « si vedono fuggir verso Roma i pochi custodi del ponte, sorpresi dall'arrivo dei Toscani, che in ordine *lentamente s'inoltrano dalla sinistra sul medesimo* » (didascalia).

Ora se può comprendersi e giustificarsi qualche rilevante distacco di tempo fra l'azione che precede e l'azione che segue un cambiamento di scena, dovendo, come dice il Metastasio stesso (*Estratto*, capo 5.º), lo spettatore figurarsi trascorse quelle ore negli « intervalli nei quali fra l'uno e l'altro gruppo di scene, annodate insieme, il teatro rimane affatto vuoto d'attori e presenta ai riguardanti un nuovo sito », non si può all'incontro concepire come alla scena 10. si debba trovare l'azione in uno stato anteriore a quello attestatoci dagli interlocutori della 3.ª e della 7.ª

Ranieri de' Calsabigi (1) sostenne: « l'unità di tempo costantemente nelle opere del Metastasio si vede osservata »; il Bazzarini giudicò l'avesse rispettata pochissimo; più esatto di tutti il Fabroni scrisse: « procurò di conservarla *alla meglio* ».

---

(1) Ranieri de' Calsabigi, *Dissert.* citata, pag. 160.

Più esatto dico, perchè se anche — il che è dubbio come vedemmo — il Metastasio qualche volta la violò, fu per una scapatella di poche ore; invece di 24 saranno state 36 o 40, ma niente di più; la natura, il temperamento e la concezione artistica che egli aveva non lo portavano, non lo potevano portare, a violazioni maggiori.

Queste le avrebbe audacemente e spensieratamente compiute — giusto negli anni estremi della vita di Pietro Metastasio — un giovine fervido e sognatore, un oscuro medico d'un reggimento ducale del Vurtemberg, certo Federico Schiller.

Nella didascalia iniziale di un dramma rappresentato a Manheim nel 1781 — poche settimane prima della morte del poeta di *Zenobia*, d'*Issipile* e d'*Ipermestra* — l'audace vurtemburghese, ridendosela forse di Aristotile e degli aristotelici, certo facendo strabiliare tutti i lettori del Castelvetro, dello Scaligero e del Padre Rapin, scriveva, come avvisaglia di tutti gli altri nembi di ribellione ond'era gravida l'opera sua, queste rivoluzionarie parole: « l'azione è in Germania e *dura circa due anni!* ».

Due anni! che cosa avrà detto il Metastasio?

Eppure, teoricamente parlando, Federico Schiller ne' suoi *Masnadieri* — è il dramma cui alludo — non attuava forse quel movimento contro l'unità di tempo che il Metastasio aveva iniziato provando nel suo *Estratto* (1) che gli spettatori non credono com-

(1) Al cap. 5.° pag. 73 e seguenti.

pirsi tutto l'evento tragico nel tempo che essi sono in teatro, e che nemmeno, volendo, lo possono credere, provando infine che questo concetto nè avevano nè praticavano i sommi maestri del teatro greco? Riconosciuto che una convenzione ci sia gli spettatori possono accettare non un giro di sole, ma centinaia di giri, non un giorno solare od astronomico, ma mesi ed anni.

Perchè allora — vien fatto di domandarci — perchè il Metastasio autore non aveva praticato tutto il Metastasio teorico, o, meglio ancora, perchè il Metastasio teorico non ha tratto tutte le conseguenze delle sue premesse? Perchè tante audacie sarebbero state inutili.

A che uscire dalle ventiquattr'ore se il poeta cesareo non aveva concezione artistica che lo portasse a seguire nelle sue varie e lontane vicende tutta una passione, ad illustrare le lotte interiori, le battaglie, le rovine, le vittorie della psiche?

La sua educazione e le consuetudini della società nella quale viveva non gli suggerivano che di trarre il maggior numero di contrasti e di effetti da un'azione tutto esteriore, capace di stupire se compressa, ma ben sovente priva, se distesa, di ogni valore intimo, di ogni propria grandezza drammatica.

Ad una fiaba come quella d'*Issipile* — pur che ci fosse qualche scena notturna! — non isconveniva il limite di ventiquattr'ore.

La storia dell'anima di Carlo Moore poteva comportare questo limite?

L'unità di luogo.

A quattordici anni, cioè nel 1712, Pietro Metastasio scriveva, sul languido e scolorito modello di un episodio dell'*Italia liberata* di Gian Giorgio Trissino, una tragedia di cinque atti intitolata *Giustino*. Il *Giustino* è la principale, direi quasi, l'unica opera che dal Metastasio sia stata compita nell'epoca della maggiore influenza di Gian Vincenzo Gravina sullo sviluppo del suo ingegno e sopra i suoi indirizzi artistici. Il *Giustino* è perciò sempre nomiminato nelle istorie letterarie coll' aggiunta dell' aggettivo « gravinesco » (1).

Il giudizio che questo *gravinesco* contiene, è in parte ma non in tutto vero; s'accostava il *Giustino* ai precetti sostenuti dal celebre giureconsulto nel numero degli atti, ch'eran cinque, nell'introduzione del coro al termine di ognuno di questi, d'un coro che esprimeva — secondo il desiderio del Gravina « sereno commento degli affari regii », nel metro

(1) Vedi articolo del Tommasini sulla *Nuova antologia* del 1882, pag. 33.

ch'era di versi sciolti, fuor dei cori rimasti e chiusi da un'*arietta*; nel carattere del protagonista ch'era onesto, virtuoso, gentile, come l'autore del *Servio Tullio* l'aveva voluto anco nel suo *trattato* rompendola un po' — una volta non guasta — coi più rigidi seguaci d'Aristotile pretendenti un personaggio principale nè buono nè cattivo.

A codeste concordanze del giovinetto drammaturgo colle idee del suo precettore e padre, facevano riscontro contrasti non pochi e non lievi; l'argomento era d'amore, conteneva anzi due coppie d'amanti: *Giustino* e *Sofia*, *Asteria* e *Cleone*, ed il Gravina con tanto di citazioni del Dacier e del P. Rapin di amore non ne voleva sapere; il fine era lieto, esito della tragedia che il Gravina non amava (1); poi, il che al nostro presente oggetto è il più importante, alla unità di luogo era sostituita la mutabilità delle scene, ch'eran due nel primo atto, due nel secondo, una nel terzo, due nel quarto, una nel quinto, il che è a dire otto in cinque atti.

Sostiene il Fabroni, — prestando fede ad una dichiarazione del Metastasio (2), — che il Gravina

---

(1) Il Gravina (nel 1.° della 1.ª parte, pag. 22). scriveva non importargli niente che il fine fosse mesto o lieto. In pratica però mostrò nel *Palamede* e nel *Servio Tullio* i rei trionfanti e la virtù depressa.

(2) Ecco il brano sul quale il Fabroni si appoggiò per la sua affermazione, secondo il mio parere, discutibile: « ..... ho creduto di potermi valere in buona coscienza delle nostre mutazioni di scena. Tanto più che me ne *aveva consigliato espressamente l'uso l'immortale mio maestro,* quando io scrissi per suo comando la

avesse nel guidare l'allievo suo nella composizione del *Giustino* già alquanto mutati i suoi rigidi canoni intorno ad alcune metafistiche unità, affermazione un po' difficile ad accettare, se si ripensi che proprio in quel torno di tempo (1712-1715) il giureconsulto pubblicava le sue opere tragiche: ad ogni modo qualunque si fosse il Gravina precettore privato, il Metastasio certo la rompeva e discordava col Gravina trattatista.

Delle tre audacie del *Giustino* la più grande era certamente quella della mutabilità delle scene, ma non proveniva da impulso di giovanile spensieratezza, bensì — lo dimostra la lettera del 1716 alla principessa di Gambacorta (1), — dal radicato convincimento che i greci e i latini eludessero il precetto dell'unità.

---

tragedia del *Giustino*, che pur troppo si risente della puerizia dello scrittore; egli è ben vero che, e nelle tragedie e nel *Trattato* della tragedia da lui in appresso pubblicato ei mostrossi d'opinione diversa; ma non sapendo io figurarmi alcun motivo per cui avesse egli voluto ingannarmi nè confacendosi punto al suo, da me ben conosciuto carattere, la leggerezza d'un tal cambiamento, io son portato a credere ch'ei dissimulasse in tal guisa i veraci suoi sentimenti, per non irritarsi contro, anzi per rendersi benevola la feroce numerosissima turba dei promulgatori di codesta nuova dottrina che trovavasi appunto allora nella sua più violenta fermentazione ». Estratto cap. 5.°, verso la fine. Nella ediz. di Venezia, Zatta, pag. 28. Elogio del Fabroni, pag. 231.

(1) Nella lettera alla principessa Gambacorta è la risposta al quesito che il Pindemonte si faceva (*Osservazioni*, Nizza, 1.°, 15) « se quando il M. compose la *Didone* avesse già tratto dallo Stagirita degli indirizzi artistici ». La risposta, che si può dedurre dal *Giustino* e dalla lettera citata, è che il M discordò nell'*Estratto* da Aristotile in quei medesimi punti in cui se ne era allontanato giovinetto.

In questa idea e in questa ribellione all'unità di luogo, come — fu detto — nella esaltazione dell'impero cui il *Giustino* era informato, il poeta cesareo fu poi sempre consenziente col giovinetto Arcade e durò costante sino alla morte (1).

Non v'ha infatti opera del Metastasio — eccezion fatta come sempre per molte azioni sacre (2) — nella quale duri dall'inizio alla fine una medesima scena: solitamente ne mutano due per atto, soventi volte o il terzo o il primo hanno tre mutazioni: nella *Didone abbandonata*, nove cambiamenti in tre atti. E i cangiamenti furono nel nostro i più straordinarii che sia possibile immaginare: essi sono riassunti, in quell'arietta di *Neocle* nella prima scena del *Temistocle*, arietta che ad alcuni sembra, ed è, un anacronismo, anche quando si voglia ammettere che sul teatro greco si violasse, ed in un modo molto lato, l'unità di luogo, arietta però che mi sa sapore di satira verso se stesso, verso il gusto cui bisognava servire; l'arietta infine che suona così:

> Tal per altrui diletto
> Le ingannatrici scene
> Soglion talor d'aspetto
> Sollecite cambiar,

---

(1) Vedi *Domenica letteraria*, Roma, 16 aprile 1882, articolo di Giosuè Carducci su Pietro Metastasio.

(2) Come abbiam già detto la regolarità nelle Azioni Sacre il M. la ripeteva dall'esempio di Apostolo Zeno, al quale soltanto dei melodrammi sacri pareva di potersi gloriare (vol. 2.° delle lettere, pag. 276) perchè erano buone e regolari tragedie.

Un carcere il più fosco
Reggia così diviene;
Così verdeggia un bosco
Dove ondeggiava il mar.

Quest'arietta è tutto un atto d'un melodramma metastasiano cui convenne d'avere ciò che era (1).

---

(1) Quadrio, *Della Storia e della Ragione d'ogni volgar poesia*, cap. 3.°, pag. 455. Uno dei precetti del poeta melodrammatico era quello d'avere almeno un cambiamento di scena per atto, (*Enciclopedia, Dissertaz. sull'opera in musica*), anzi, secondo la satira di Benedetto Marcello, della quantità e della qualità delle scene desiderate egli riceveva la nota dall'impresario (*Teatro della moda*, pag. 6). Gli stranieri nel nostro teatro lirico osservavano prima di tutto questa fantasia e facilità nel cambiamento delle scene, (De Brosses, 1.°, Lettera 5.a; 2.°, 30.a) e ammirava massimamente il teatro di corte di Napoli, dove per ottenere una scena spettacolosa si prolungava il palco nell'attiguo giardino, « con effetti stupendi ». Il nostro melodramma aveva sempre fatto tanta pompa di ricchi scenarii? Nella *Dafne* del Rinuccini la scena era una sola, ma tale semplicità durò poco; subito nell'*Euridice* si ha un cangiamento di scena che il poeta nella dedicatoria a Maria de' Medici giustifica coll'*Ajace* Sofocleo; dippoi sempre le mutazioni abbondarono, nel *Pomo d'Oro* di Francesco Sbarra, rappresentato a Vienna nel 1668, se ne contarono ben ventitre. E si veda nell'Endimione del Lemene: il poeta ci fa passare in un baleno dal palazzo celeste di Diana al suo tribunale; poi ad una selva, indi ad una valle, e subito dopo alle rive del Meandro; di là al cortile ed all'arsenale di Diana che contiene ogni sorta d'armi; poscia ci fa tornare al bosco, e più lungi al giardino della Dea; e di poi ad un'altra foresta con roccolo per uccellare, dove Amore, nuovo uccello, vien preso alla rete. Ci fa ancora comparire innanzi un cielo stellato e una campagna col globo lunare che spunta dall'orizzonte, con entro Diana; poi la capanna di Silvano con la puerile invenzione di Amore in gabbia; ci fa tornare al bosco e quindi alle stanze di Diana; poi al bosco di nuovo e finalmente al tempio della Dea.

Minori stranezze ma grande numero di mutamenti di scena ebbe pure Francesco Pariati nell'*Ambleto*, nell'*Angelica vincitrice di Alcina*, nel *Cajo Marzio Coriolano*: il poeta si scusò nelle *dedi-*

« quasi comune ad ogni melodramma: spiaggia di mare, boschi, prigioni, fontane, navigli, caccie d'orsi, padiglioni, sale, lampi, saette, tempeste, carri trionfali, dirupi, scogli e simili altre cose infinite ».

E poichè il *genio del secolo* richiedeva queste meraviglie, il Metastasio lo accontentò con prodigalità straordinaria; gli dette « vedute di vaste pianure con tende in lontananza (1) » nella *Zenobia*, nel *Temistocle*, nel *Trionfo di Clelia*; immaginò *deliziose* reali o imperiali in quantità, templi di tutti i culti e di tutti gli Dei del paganesimo, di Nettuno, di Bacco, del Sole, moltissime gallerie « adornate di statue e corrispondenti ai giardini » in modo che gli artisti potessero seguire i consigli dell'Algarotti ed offrire aiuole cinesi od inglesi (2); profuse spiaggie e *loggie illuminate* per dar luogo alla esibizione di « arte seria ed effetti di luce (3) ». Ammanì tutto questo e superò anche i desideri del pubblico.

---

catorie d'aver dovuto violare le regole per dare vivezza al componimento. Ranieri de' Calsabigi, assicurato dagli studii fatti col soccorso del M. che l'unità di luogo non è imposta da alcuno, la violò allegramente; nel suo *Orfeo* porta lo spettatore in terra all'inferno e ai Campi Elisi e in totale cinque mutazioni di scena: ci sono, disse briosamente il M., tutti i *nuovissimi....* eccetto il *giudizio*. Questo era necessario ricordare per far comprendere come al M. anche qui si imponesse la tradizione del melodramma.

(1) Algarotti, vol. dei *Pensieri diversi*, brano citato.

(2) Algarotti, *Trattato del melodramma*, pag. 369.

(3) Algarotti, *Trattato del melodramma*, pag. 386. Questo trattato dell'Algarotti, il cui titolo è: *Saggio sull'opera in musica*, è dedicato a Guglielmo Pitt e apparve nel 1762: il Voltaire ne fece le più ampie lodi e si congratulò vivamente coll'autore; nè

Pensò una «spiaggia con battaglia fra barbari numidi e valorosi trojani con una tenzone singolare (1)», reggia «con veduta in prospetto della città di Cartagine che poi s'incendia (2)». Esibì degli alloggiamenti militari sulle rive del fiume *Bragada*, nientemeno che con «varie isole che comunicano fra loro per diversi ponti (3)», presentò tutto un «Campidoglio antico con popolo (4)»: un «campo di battaglia sulle riva dell'Idaspe. Tende, carri rovesciati, soldati dispersi, armi, insegne ed altri avanzi dell'esercito di Poro distrutto da Alessandro (5)»: un conflitto fra ribelli e guardie reali «fra il balenar dei frequenti lampi, fra il rimbombo dei tuoni e fra il muggito marino: a vista delle navi e di nocchieri che balzati dalle onde e sospinti dal vento si urtano fra di loro, si frangono e si sommergono in parte (6)»; fece assistere gli spettatori del *Trionfo di Clelia* all'assalto del *Sublicio* alle porte di Roma, alla difesa che ne fa Orazio Coclite ed al salto dell'eroe dal ponte nei gorghi del fiume; per riposare l'anima del pubblico ricorse sovente ad una «grotta capricciosamente formata nel vivo sasso dalla na-

---

a torto, esso è veramente pregevole, anche perchè ci dà come critica molte notizie che nell'opuscolo del Marcello avremmo creduto esagerazione di satira.

(1) *Didone abbandonata*, atto 3.°, scena 1.ª

(2) *Didone abbandonata*, atto 3.°, scena 8.ª e seguenti.

(3) *Catone in Utica*, atto 2.°, scena 1.ª

(4) *Ezio*, atto 3.°, scena 13.ª

(5) *Alessandro nelle Indie*, atto 1.°, scena 1.ª

(6) Nella *Nitteti*, atto 2.°, scena 11.ª

tura, distinta e rivestita in gran parte dal vivace verde delle varie piante o dall'alto pendenti o serpeggianti all'interno, e rallegrata da una vena di limpid'acqua che scendendo obliquamente fra sassi, or si nasconde, or si mostra e finalmente si perde »; grotta illuminata da spaziosi trafori che — nulla di meno!... — « scuoprono l'aspetto di diverse amene ed ineguali colline in lontano, ed in distanza minore qualche tenda militare (1) ».

Manca soltanto, — può venir fatto d'osservare — in questa « grotta naturale » qualche rustico e *pur naturale* sedile, ma Benedetto Marcello (2), un bel po' d'anni prima del Metastasio aveva consigliato che in circostanze consimili per il comodo del personaggio « fosse *portato fuori* da qualche paggio o cavaliere di Corte *un sedile d'erbe* con una alzata da un lato ». Davvero però che qualche volta la didascalia metastasiana oltrepassa la satira dell'arguto patrizio di Venezia!

Tutti questi splendori, tutte queste meraviglie sono interrotte a quando a quando da certe sale e gabinetti regi — gli artisti usavano (3) fare le prime più corte dei secondi — arredate con povertà da cenobio: « appartamenti reali con tavolino e sedia (4) ».

---

(1) *Re pastore*, atto 3.°, scena 1.ª
(2) *Teatro alla moda*, pag. 51.
(3) Benedetto Marcello, pag. 42; Algarotti, *Trattato del melodramma*, pag. 275.
(4) Vedi ad esempio *Didone abbandonata*, atto 2.°, scena 1.ª; *Siroe*, atto 1.°, scena 10.ª, ed altrove.

Ma è inutile — nota il Bazzarini (1) — moltiplicare *entia sine necessitate*, d'altro canto tale semplicità dà modo di cambiare le scene quando occorra un arredamento più sontuoso!...

Con tanta varietà, con tanta fantasia nella mutazione delle scene pure il Metastasio non isfuggì a qualche imputazione di monotonia; si osservò come ne' suoi melodrammi generalmente si passi dalla sala d'udienza a una piazza o ad un campo, e fu giustificato col ricordare scherzosamente il consiglio del giudizioso Roberti: « dopo le seriose occupazioni si deve prendere un poco d'aria..... » (2).

E qualche volta il Metastasio non iscansò quelle sconvenienze nelle quali, secondo egli afferma (3), sarebbero caduti gli autori antichi nel caso che conservassero una istessa scena: perchè accade a lui che si facciano dei discorsi privati in una sala destinata alle pubbliche udienze, che un evaso dal carcere giunga negli appartamenti d'una reggia a discorrere con una principessa reale (4), che i sudditi trattino i loro affari segreti nei giardini dei re (5).

Pochi fecero al Metastasio tali osservazioni, pochi si curarono di sapere in base a quali criterii

---

(1) Lettere sulla *Didone*, pag. 19.
(2) Vedi Bazzarini lettera 9.ª
(3) *Estratto*, cap. 5.º
(4) *Arbace*, atto 3.º, scena 5.ª
(5) *Demofoonte*, atto 1.º, scena 1.ª

egli avesse violato l'unità di luogo; questo aveva già allora poca importanza: tutto al più ne traeva argomento il Planelli per discutere col Calsabigi se il Metastasio fosse o no poeta tragico. Questione di nomi! Invece di discutere molti scrittori del secolo decimottavo s'arrestavano ad ammirare nelle molteplici mutazioni di scena la ferace fantasia del poeta che « al cinese industre, al molle persiano, all'egiziano fastoso e perfino alla rozzezza dei primi romani » si era rivolto con felice esito per avere di che adornare con novità le nostre scene liriche.

Di figgere lo sguardo nel semplice congegno che determinava aspetti sì varii e sì teatrali, non valeva la pena; l'Arteaga, pure dotto ed arguto, ammirava meravigliando nel Metastasio la « fecondità nell'immaginare i luoghi convenienti alla scena, la delicatezza di sceglier quelli che possono dilettare lo spettatore, il sempre gradevole e non mai repugnante (*sic*) contrasto delle scene » (1); il Cristiani lo esaltava per l'arte di conciliare « colle magnifiche pompe i più venerati dogmi dell'arte » (2); il De Brosses scriveva che prima di tutto « le M. entend à merveille l'appareil du spectacle » (3); altri infine lo magnificava restitutore della dignità del poeta per aver mostrato e richiamato che a questi (4) « vera-

---

(1) Arteaga, *Rivoluzioni*, ecc., pag. 138.
(2) Vita di Pietro Metastasio, pag. 79, in ediz. Nizza.
(3) Volume 2.° delle *Lettere*, pag. 329.
(4) *Osservazioni di rari letterati*, 2.° vol., pag. 168.

mente appartiensi l'invenzione delle apparenze, e non all'impresario siccome mal intesero due altrimenti dottissimi uomini, Grozio e Scaligero ».

E chi pure avvertiva l'architettura dei drammi del Metastasio non essere conforme al compasso critico di Aristotile o almeno dei suoi commentatori, non se ne doleva gran che: Giuseppe Urbano Pagani Cesa (1) dichiarava: « se potessi comprare per tutti i drammi del Metastasio questa beatificante unità (di luogo), non saprei spendere un sol verso di quell'arietta d'Emira:

> Ch'io mai vi possa
> Lasciar d'amare, ecc. ».

Ecco: per comperare l'assoluta rigorosa unità non farei neppur io rinuncia simile, perchè sarebbe cadere d'uno in altro eccesso, per dare invece ai melodrammi del Nostro una compostezza più dignitosa e severa, si potrebbero spendere senza scrupoli anche *arie* intere....

Scrive il Tirinelli nel suo articolo metastasiano (2) che il poeta cesareo non violò gran fatto l'unità di luogo. L'asserzione — che pare contrasti con quanto finora abbiam detto — è vera, e non cozza per nulla cogli appunti precedenti, quando la si intenda — come gli scolastici — con una buona distinzione. Il Metastasio fu grande violatore dell'unità di luogo,

---

(1) *Osservaz. di varî letterati*, 1.°, pag. 34.
(2) Nella *Scuola Romana*, 2.°, 1882.

se si guardi al numero delle mutazioni di scena dei suoi melodrammi, fu quasi ossequente a codesta legge di un'unità, se si consideri non il numero delle mutazioni, ma la entità loro.

Non vi è pericolo che come si diceva allora, « Atene sia alzata e discenda Corinto »: — le mutazioni sono di poco rilievo; si passa da una sala di una reggia all'altra; da un gabinetto all'atrio, al cortile, al giardino di un palazzo; da una piazza ad un tempio della città, ai dintorni boschereccì o montuosi — di cui niuno obbliga a determinare la distanza dalle porte urbane!...; — così nel *Giustino* la scena è in Durazzo; nella *Didone* in Cartagine; nel *Siface* in Rusconia; nel *Siroe* e nel *Demetrio* in Seleucia; nell'*Ezio*, nell'*Attilio* e nella *Clemenza di Tito* in Roma; nella *Semiramide*, in Babilonia; nell'*Artaserse* in Susa; nell'*Adriano* in Antiochia, ecc.

Alcuni però dei melodrammi del Nostro hanno campo più vasto, come l'*Alessandro nelle Indie*, che si svolge sulle sponde dell'Idaspe; come l'*Olimpiade* che ha per teatro le campagne d'Elide, vicino alla città di Olimpia, alle rive del fiume Alfeo; come il *Trionfo di Clelia*, la cui azione si estende attorno a Roma e al campo di Porsenna (1); alcune altre

(1) Il Morandi (*Baretti contro Voltaire, Voltaire contro Shakespeare*, articolo sulle unità drammatiche in Antologia della nostra critica letteraria moderna, pag. 166 in nota), rileva giustamente come già vi fosse indeterminatezza del luogo nella *Sofonisba* e nella *Rosmunda*; nella tragedia del Trissino si passa dalla città di Cirta all'accampamento dei Romani fuor delle mura e poi da

hanno una determinazione minore di quella che asseriscono nell'inizio, come il *Demofoonte* e l'*Achille in Sciro* sopra ognuno dei quali si legge: « che si svolge nella reggia », mentre in realtà l'azione avviene anche nei templi, nelle pubbliche piazze e nei porti. Ma sono inezie: in genere il Metastasio mantenne non la *scenica unità di luogo*, ma un'unità territoriale e relativa intorno a centro comune.

D'onde veniva questa nuova specie di unità di luogo? Essa, se nasceva forse dall'osservazione che la comune dei fatti tragici si compie per intiero in un palazzo o in una città, era però destituita della difesa che di quell'altra unità assoluta potevasi fare col principio del verisimile teatrale, e non conveniva a tutte le favole tragiche, non, per esempio, all'*Oreste di Eschilo* dove da Delfo si finisce in Atene. Come dunque il Metastasio l'aveva accolta?

Questa unità di luogo *sui generis*, al pari dell'altra unità di tempo del giorno astronomico, faceva parte del programma pratico che nell'*Estratto* del nostro si trova sempre allato, forse per mitigarle, delle audacie del critico e dell'erudito.

---

questo a quella; nell'opera del Rucellai si passa da una parte del campo, dove è avvenuta la battaglia, ad altra parte più o meno lontana dove è il padiglione di Alboino. Si aggiunga poi che forse anche la *presentazione* della scena fatta dai drammaturghi più rigorosi, come p. es. il Giraldi:

Ecco quest'è l'ampia città reale,

concedeva qualche larghezza.

Adunque nelle violazioni dell'unità di luogo il M. non eccedette in linea di spazio o meglio di lontananza quelle tradizionali.

Sentiamo quello che il Metastasio dice nella fine del cap. 5.° (1), (la citazione è un po' lunghetta, ma, per compenso, interessante): « siccome su le traccie d'Aristotile ho assegnato sempre un discreto limite al tempo, senza restringermi a quello della mera rappresentazione; così su la pratica più comune degli antichi e dei moderni più applauditi drammatici, ho sempre immaginato una determinata e ragionevole estensione di luogo, capace di contenerne diversi, senza obbligarmi all'immutabilità di quella speciale porzione del medesimo, che su trenta o quaranta piedi di palco ha potuto, solo al primo aprirsi della scena, essere al popolo presentata. Non ardirei già io di trasportare mai i miei personaggi, su l'esempio di Aristofane, di terra in aria, o nei profondi regni di Plutone, nè sulle traccie di Eschilo, dal tempio d'Apollo in Delfo a quello di Minerva in Atene. Ma credo che *il circoscritto spazio di un campo, d'una città o d'una reggia* prescriva sufficientemente i necessarii limiti all'idea generale d'un luogo; e che contenga nel tempo istesso tutti quegli speciali e diversi siti, de' quali abbisogna il verisimile delle varie azioni subalterne, che in un dramma medesimo or esigono il segreto d'un gabinetto, or la pubblicità d'una piazza, *or gli orrori d'una carcere, or la festiva magnificenza d'una sala reale* » (2).

---

(1) Nella ediz. dello Zatta, pag. 124,

(2) Il medesimo rispetto per questa unità di luogo *sui generis*

Queste ultime parole ci permettono di comprendere tutto il Metastasio pratico, tutto il Metastasio autore, e di spiegare ogni contrasto di questi con taluni punti del commentator d'Aristotile.

Infatti egli dimostra che il pubblico accorrente al teatro non ha il convincimento di assistere ad un fatto vero, svolgentesi innanzi ai suoi occhi, proprio in quel tempo, e che quindi come accetta la convenzione di trovarsi in un dato tempo in un dato posto, così può accettare quell'altra di trovarsi poco dopo in un luogo e in un istante diversi; prova ancora che gli antichi maestri non hanno avuto nè unità di tempo nè unità di luogo, e rovescia così i due baluardi l'uno teoretico, l'altro tradizionale delle aristoteliche unità, poi, mentre nella pratica potrebbe permettersi, con ogni coerenza, qualsiasi audacia, si arresta in materia di tempo al giorno astronomico, in materia di luogo ai confini di una città

Perchè? Per un grande senso di misura? Vincere ma non stravincere? Può darsi. Sopratutto a me pare ciò avvenga per il criterio decorativo. Il gusto, il bisogno della decorazione lo muovono e lo fanno parlare. Perchè scostarsi dalle 24 ore quando il giorno astronomico permette tutti gli effetti mag-

---

ebbe Ranieri de' Calsabigi; nella prefazione al suo *Orfeo*, ove pure porta lo spettatore dalla terra all'inferno, al mare, si leggono queste curiose parole: « Morì Euridice nella Tracia ma per servire all'*unità di luogo* si suppone quì morta nella campagna felice in vicinanza della quale finsero i poeti una spelonca, che apriva il cammino all'Inferno ».

giori: l'aurora, il meriggio, il tramonto, la notte, la luna, le stelle, l'illuminazione colle torcie? Perchè uscire dalle porte d'una città o dall'atrio d'un palazzo quando in questi istessi confini si può passare « dagli orrori d'una carcere alla festiva magnificenza d'una sala reale? ». D'altra parte l'accettare questi confini non aveva niente di strano, perchè ne stava a difesa l'esempio « dei moderni più applauditi drammatici »!

Pierre Corneille, infatti, nel terzo de' suoi discorsi, aveva detto: « di non determinar soverchio il luogo dove si ponessero gli attori » e che egli avrebbe accordato assai volontieri « che ciò che si facesse passare in una sola città, abbia l'unità di luogo » e così aveva potuto considerare come perfettamente regolari il *Cinna*, il *Menteur*, il *Cid*, svolgentisi in vari luoghi di Roma, di Parigi e di Siviglia.

Il Martelli, nel suo *Dialogo* sulla tragedia antica e moderna, aveva posto in bocca due volte al finto Aristotile questo precetto: « l'azione tragica si fa in un ristretto luogo di più luoghi composto, non più distinti l'uno dall'altro di quello che l'andare e il ritornare richiede nel tempo che sta prescritto all'azione » (1).

*
* *

Il Metastasio, scrisse il Fabroni, « dipinse come in tanti diversi quadri, ma con una stretta unione fra

---

(1) Pag. 44 e 46.

loro, in diverse scene, le varie circostanze di un fatto » (1).

Non sempre, non dovunque egli ebbe questo concetto dei diversi quadri: in certo numero di atti de' suoi melodrammi seguì il precetto del Corneille ritardando insino all'ultimo il cambiamento delle decorazioni; al pari dello Zeno (nei due ultimi atti del *Temistocle* ed altrove) ebbe certa stabilità: tutto il secondo atto dell'*Olimpiade*, del *Ciro riconosciuto*, della *Zenobia*; il primo ed il secondo del *Re Pastore* e dell'*Eroe cinese*, il secondo del *Ruggero* non hanno alcun cangiamento scenico (2).

Come negli atti citati il Metastasio avrebbe potuto anche altrove evitare tali cambiamenti; dell'*Eroe cinese* egli stesso scriveva al fratello Leopoldo in una lettera del 14 giugno 1752: « può rappresentarsi tutto il dramma in una sala, in una galleria o dove si voglia, purchè sia un luogo della reggia ».

Eppure, avendo l'autore questa convinzione, la didascalia della scena prima, atto primo, indica *appartamento reale delle tartare prigioniere;* quello della scena prima dell'atto secondo porta: *loggie terrene dalle quali si scopre la città ed il*

---

(1) Fabroni, *Elogio,* pag. 230.

(2) L'Arteaga ha notato che « per non uscire dai cancelli dell'unità di tempo e di luogo » il M. ha dovuto nel *Ruggiero* lasciare molto di quello che si poteva togliere di efficace dall'episodio dell'Ariosto (Nizza, II, 77).

fiume; e l'atto terzo porta alla scena prima: *luogo solitario ed ombroso nei giardini imperiali*; alla settima: *parte interna ed illuminata della maggior imperial pagoda.* Perchè segnare quattro scene diverse se tutto il melodramma *poteva rappresentarsi in una sala* che fosse quel luogo neutro consigliato dal Corneille? Poche volte insomma i cangiamenti di scena sono nei melodrammi del nostro a tutto rigore necessarii. Richiesti dall'azione quelli dell'*Attilio*, del *Re pastore*, del secondo della *Nitteti* e in genere quelli alla fine degli atti; molte mutazioni invece — nel 3.° (scena 2.ª e 3.ª) della *Didone*, nel 1.° dell'*Artaserse* per non citare che le inutilissime — potrebbero essere soppresse senza inconvenienti, o — almeno — senza aumentare il numero delle sconcordanze che già si hanno, pure con tanta varietà di luoghi, a lamentare.

Di questo eran convinti anche molti contemporanei ammiratori; il Voltaire, che affermava rispettata molto bene l'unità di luogo in diversi melodrammi di Pietro Metastasio e Ranieri de' Calsabigi, che scriveva: « quasi tutte le tragedie del nostro poeta con leggerissima mutazione e con l'indulgenza conceduta ai greci e ai latini possono essere rappresentati in una sola scena ».

Lasciamo a parte quell'*indulgenza conceduta ai greci e ai latini*, frase che sa d'imbeccata metasta-

---

(1) *Dissert.*, pag. 157.

siana, ma chiediamoci piuttosto perchè tante mutazioni di scene che con poco studio si potrebbero evitare? Chiediamoci anche un'altra cosa: a che fare profonde dissertazioni teoretiche per difendere mutazioni non necessarie?

Ah! veramente ricorre il pensiero a quel tal consiglio di Benedetto Marcello: «che il poeta, nell'esposizione dell'argomento, parli delle leggi della tragedia per concludere che ha dovuto seguire il corrotto gusto del secolo» (1). Interessante e pregevole come discussione teoretica, l'*Estratto* metastasiano non è, come difesa, di valore nè di sincerità maggiori delle prefazioni satireggiate dall'arguto maestro!

---

(1) Ecco la frase nel suo testo.

« Nella sposizione dell'argomento farà un lungo *Discorso* intorno ai precetti della Tragedia e dell'*Arte poetica*, riflettendo con Sofocle, Euripide, Aristotile, Orazio, ecc., aggiungendo infine che conviene il Poeta *corrente* abbandonare ogni buona *Regola* per incontrare il *genio del corrotto secolo*, la licenziosità del Teatro, la stravaganza del Maestro di Cappella, l'indiscretezza dei musici, la *delicatezza dell'Orso*, delle comparse, ecc. (Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, pag. 8).

LE PARTI